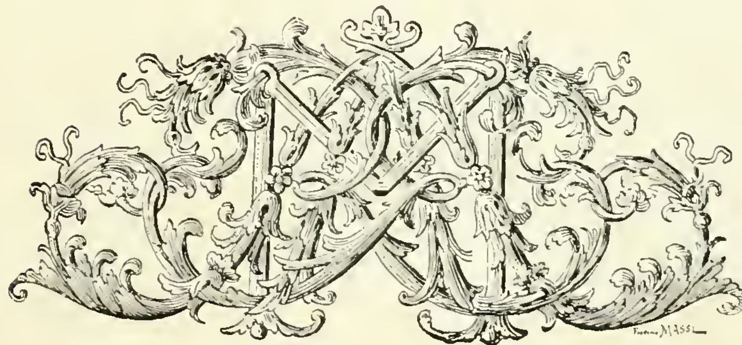
LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

Fondateur : JULES COMTE, Membre de l'Institut

Directeur : ANDRÉ DEZARROIS



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

Tome XLI. Janvier-Mai 1922.

2

A NOS LECTEURS

A dater du présent numéro, la **REVUE** adopte une **formule nouvelle** qui, croyons-nous, répond aux désirs de la majorité de ses lecteurs.

Les fascicules mensuels qui, jusqu'ici, ne comportaient que 64 ou 72 pages, en comprendront désormais, **au minimum 80** (le présent numéro en compte même 96) et seront divisés en **trois parties**.

La première, et la plus importante, restera consacrée aux **grands articles d'archéologie et d'histoire de l'art,** qui occupaient jusqu'à présent la presque totalité de la publication.

La deuxième sera réservée à des **Chroniques**, c'est-à-dire à de courts articles où l'on trouvera, en quelque sorte, le résumé de tout ce qui concerne la vie artistique dans le monde entier, soit d'après les lettres de nos correspondants à l'étranger, soit d'après les études que nous donneront régulièrement les spécialistes les plus autorisés.

Enfin une troisième partie, plus documentaire que scientifique, présentera **l'actualité dans toutes ses variétés,** surtout d'après des illustrations. Par suite d'un empêchement matériel, cette dernière partie n'a pu figurer dans le présent numéro.

L'illustration ne sera ni moins abondante ni moins soignée que par le passé. Notre **REVUE** continuera d'être la seule à offrir régulièrement chaque mois au moins une planche hors-texte, œuvre originale d'un aquafortiste, d'un graveur au burin ou à la pointe-sèche, d'un graveur sur bois ou d'un lithographe. L'impression, sur papier de luxe, à grandes marges, conservera cette tenue qui fait de la **REVUE** une publication de bibliophiles.

Malgré l'augmentation de poids résultant des pages ainsi ajoutées à nos fascicules, et quoique *les tarifs postaux soient doublés pour l'étranger,* **le prix de l'abonnement ne subira aucune majoration.**

Quant à notre ***Bulletin de l'Art,*** réservé surtout à l'information, il paraîtra désormais le 15 de chaque mois, et **au format de la « Revue »**, à la suite des deux tomes annuels de laquelle nos abonnés pourront le placer, une fois relié en un volume d'un minimum de 100 pages.

Le tout, complété par des tables, constituera pour les amateurs la plus complète des encyclopédies et pour les travailleurs un incomparable instrument de recherches, — ensemble dont aucune revue d'art ne fournit l'équivalent.

NOTRE TRIBUNE

UNE FONDATION FRANÇAISE EN ESPAGNE

LA CASA VELAZQUEZ A MADRID



Médaille commémorative de la pose de la première pierre de la Casa Velazquez. (Revers).

Lorsque l'Université de Bordeaux fonda à Madrid, en 1909, l'École de hautes études hispaniques, elle voulut que cette École se consacrât d'abord à des travaux d'histoire, de philologie et de critique, et, dans ce vaste domaine, l'histoire et la critique artistiques avaient une place de choix. Mais il était aussi dans ses intentions de créer aussitôt que possible une section où des jeunes artistes viendraient étudier les chefs-d'œuvre espagnols dans le pays même où ils sont nés, admirer les maîtres de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, de la musique dont le génie ne le cède pas à celui des maîtres des autres nations les plus favorisées. L'ambition restait modeste, et, au début de l'été de 1914, la direction de l'École regardait comme un très appréciable succès l'autorisation obtenue de faire construire deux simples ateliers, dont l'un serait occupé dès la rentrée de novembre par un jeune peintre de talent, lauréat d'un des prix les plus importants et les plus désirés de nos Salons annuels.

La guerre détruisit ce projet. Il devait renaître en pleine guerre, sous une forme nouvelle, avec une ampleur inespérée, et ce n'a pas été sans un étonnement mêlé d'admiration que nos amis espagnols et même nos ennemis (nous en avons eu souvent le témoignage) ont vu la France,

au milieu de la tourmente qui lui était si cruelle, poursuivre calme et forte, comme en pleine paix, et sous des formes nouvelles, son œuvre d'extension intellectuelle.

En 1916, l'Espagne reçut la visite d'un groupe de membres de l'Institut de France, MM. Étienne Lamy, secrétaire perpétuel de l'Académie française; Widor, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; Bergson, de l'Académie française; Imbart de la Tour, de l'Académie des sciences morales et politiques, et Perrier, de l'Académie des sciences. L'accueil fait à ces illustres représentants de la littérature, de la philosophie, de l'histoire, de l'art et de la science de notre patrie fut aussi sympathique que l'espéraient les promoteurs de cette mission intellectuelle. Mais le souvenir n'en restera pas seulement dans le cœur des missionnaires, puisque la Casa Velazquez est née de leur voyage.

Au cours des visites au merveilleux Prado, au cours des entretiens intimes des hôtes de l'Espagne et de leurs confrères de Madrid, l'idée momentanément effacée se raviva et prit corps, la création rêvée se décida. Un hommage tout particulier est dû au maître Widor dont le charme toujours juvénile excita et conquit toutes les bonnes volontés, et à M. Imbart de la Tour, qui est inlassable quand il s'agit de faire œuvre belle et bonne à l'étranger comme en France, et dont l'esprit, à la fois hardi et souple, trouve toujours les solutions les meilleures. Parmi nos amis espagnols, Miguel Blay, le grand sculpteur, Octavio J. Picon, le célèbre romancier et critique, vice-président du Comité de patronage du Musée royal du Prado, Villegas, alors directeur de ce musée, Breton, l'exquis musicien de la Verbena de la Paloma, Raphaël Altamira, dont le rôle social et politique grandit si excellemment depuis quelques années, le duc d'Albe enfin, ce grand seigneur lettré et artiste, qui, pendant la guerre, a donné à notre patrie de si grandes preuves d'attachement, tous les amis enfin qu'exaltait la grandeur de la France dans ses malheurs, se laissaient entraîner à l'enthousiasme communicatif de Widor. Si bien qu'un soir, dans une modeste réunion intime à l'Institut français, il était arrêté que, sans plus tarder, tous iraient de l'avant, et Miguel Blay, aux applaudissements de ses confrères, proposait de faire des démarches pour que l'État espagnol fît don à l'Académie des beaux-arts du terrain où s'élèverait le palais de nos rêves.

Ce n'est pas encore le moment de raconter par le détail comment MM. Widor et Imbart de la Tour enlevèrent l'adhésion de l'Académie des beaux-arts et des autres sections de l'Institut, obtinrent une grosse subvention de l'État et du Maroc, étroitement associé à l'œuvre, et les dons opulents de Mécènes, dont le nombre croît de jour en jour; ni à la suite de quelles démarches, le 22 mai 1920, fut posée la première pierre de la Casa Velazquez, dans un site que nous avions choisi nous-même comme l'un des plus admirables de Madrid; cette histoire sera écrite plus tard. Mais nous ne voulons pas taire l'intervention toujours agissante de S. M. Alphonse XIII, qui, dès le premier jour, s'est si passionnément intéressé au succès que le don du vaste et magnifique terrain de la Moncloa est bien vraiment un don royal, ni le rôle prépondérant joué dans cette concession splendide par le génial sculpteur D. Mariano Benlliure. Nous ne résistons pas au plaisir de citer la lettre que nous fit l'honneur de nous adresser ce maître, au mois de novembre 1916, alors que nous ne le connaissions pas encore :

Cher collègue et ami,

Je lis dans un numéro déjà ancien du *Figaro*, votre initiative admirable de créer pour l'art français la Casa Velazquez en Espagne. La nouvelle me cause une si vive satisfaction, et le succès doit si bien fortifier notre confraternité artistique, que je me hâte de vous féliciter de tout mon cœur.

Votre ami très affectionné,
Mariano Benlliure.

22/11/1916.

Dès ce jour, D. Mariano n'a pas cessé d'encourager et de soutenir les initiateurs de l'œuvre, joignant à la force de son grand nom l'autorité de ses hautes fonctions, car il devint, peu de temps après, directeur général des Beaux-Arts. Jamais on ne lui témoignera trop de reconnaissance.

Il n'est pas temps, non plus encore, de mettre le public au courant des efforts que fait la Commission Velazquez pour mener à bien, le plus rapidement possible, la construction du palais dont les plans, confiés à un architecte de grand talent, enlèveront tous les suffrages, comme ils ont eu celui du roi d'Espagne. Mais ce que nous voudrions, dès maintenant, c'est faire connaître ce que sera la Casa Velazquez, ou du moins ce que nous voudrions qu'elle fût, puisqu'il semble que, si Dieu nous prête vie, nous devions en être le premier directeur.

C'est que la Casa Velazquez, même avant d'être sortie des nuages de sa naissance, même avant que le programme en ait été exposé officiellement, ni publié par personne, si l'idée en a reçu de beaucoup le plus bienveillant accueil, a subi d'autre part de vigoureuses, même de violentes, même de brutales et injurieuses attaques.

« Ah! non, assez... celle de Rome suffit! » s'écriait *ex abrupto* un critique d'art, et non des moindres, et il ajoutait : « Et pourquoi pas aussi à Londres, à Amsterdam, à Bruxelles, etc.? Après la Villa Velazquez, la Villa Reynolds, la Villa Rembrandt, la Villa Rubens... » Cet argument, soit dit en passant, n'est pas fait pour nous troubler beaucoup, et l'idée ne nous semble déjà pas si mauvaise; mais allons à l'essentiel.

On voit d'ici le thème : « La Villa Médicis est une prison, toutes les Académies présentes et futures sont ou seront des prisons. Les jeunes talents étouffent à Rome, s'y étiolent et meurent. Ils étoufferont à Madrid, comme à Londres, comme à Amsterdam : le « prix de Rome » n'a d'autre horizon de nature que les sept collines de la Ville Éternelle, d'autre enseignement que les leçons muettes du passé, d'autre vision que celle des choses défuntes, dont le souvenir le hante dans son atelier, dans sa chambrette d'écolier, pendant ses flâneries nostalgiques à travers les charmilles de la Villa, verts promenoirs de sa merveilleuse prison, partout, sans cesse, etc. » Parlez-nous des Prix du Salon et des Bourses de voyage! « Toute autre est la vie du boursier de voyage qui, n'ayant pour seul guide que sa libre fantaisie, peut, pendant une année entière (ce qui est trop court) et grâce à une subvention officielle de 4.000 francs (ce qui est trop peu), diriger ses pas où bon lui semble et s'absorber librement dans l'étude de sujets vers lesquels l'entraînent ses instincts d'art. Aux uns, les pèlerinages recueillis devant les chefs-d'œuvre des maîtres dans les musées nationaux et les galeries privées; aux autres, les promenades mélancoliques à travers les ruines de la Grèce, de l'Égypte, des villes mortes de la Dalmatie; aux autres, les courses ensoleillées à travers les kasbahs grouillantes, les sables enflammés, puis les haltes reposantes dans la fraîcheur des souks et des oasis pleines d'ombres bleues... »

Il ne nous appartient pas de défendre la Villa Médicis, qui sait bien se défendre toute seule, qui a trouvé et trouvera quand elle voudra des avocats plus autorisés. Mais pourquoi le critique s'échauffe-t-il ainsi

contre la Casa Velazquez, et, puisqu'il s'agit de l'Espagne, que n'a-t-il songé aux moulins à vent de l'hidalgo? Qui lui a dit que, de la Casa Velazquez, on voulût faire la succursale de la Villa Médicis, ou tout au moins l'identique copie? Jamais il n'a été ni ne sera question de cela. Jamais on n'a songé le moins du monde à la création de « grands prix de Madrid », frères ou rivaux des « grands prix de Rome »; jamais personne n'a prétendu enfermer de jeunes artistes dans une « chambrette d'écolier » sans leur donner « d'autre vision que celle des choses défuntes ».

Au contraire, cette liberté que l'on réclame pour eux et qu'ils peuvent trouver idéalement dans les bourses de voyage, nous entendons bien la leur laisser tout entière, mais nous la voulons rendre plus féconde, plus utile et aussi plus agréable.

Comment seront-ils choisis, ces libres pensionnaires de la Maison que nous n'avons pas voulu nommer « Académie de France à Madrid »? De la façon la plus simple et la moins scolaire du monde. Non pas nécessairement parmi les élèves de nos écoles des beaux-arts, — que nous ne voulons pas exclure cependant *a priori*, — au moyen d'un grand concours officiel, mais parmi les jeunes artistes qui désireront faire le voyage d'Espagne pour connaître une contrée de paysages entre tous pittoresques dans une brillante lumière, de mœurs originales et de types singuliers, pour y étudier dans des conditions exceptionnellement favorables les chefs-d'œuvre dont regorgent non seulement Madrid ou Séville, mais toutes les villes, grandes ou petites, et jusqu'à d'humbles villages des provinces. On ne les choisira ni pour leurs médailles, ni pour leurs titres, ni pour leurs maîtres, ni pour leurs tendances esthétiques, mais pour les heureuses espérances qu'auront fait concevoir leurs premiers travaux, pour le profit que des juges, les plus libéraux possible (il y en a, même sous l'habit vert) estimeront qu'ils peuvent tirer de visions et d'impressions artistiques nouvelles.

Et, en Espagne, on ne leur demandera pas des envois qui les confinent des mois et des mois dans un atelier monastique, des tableaux et des statues qu'ils pourraient aussi bien concevoir à Paris ou à Bordeaux qu'à Madrid. Mais on les encouragera à vivre le plus possible, aussi bien que dans les musées et les villes, qui les attireront toujours assez, dans les villages et les campagnes, dans les verdoyantes Asturies ou dans la poudreuse Andalousie, comme au sein des sierras vertigineuses et

sauvages, ou au bord des flots changeants des deux mers, partout où l'art et la nature leur offriront des chefs-d'œuvre humains à étudier et méditer, des spectacles émouvants ou rares à enchanter leurs regards, partout où ils trouveront à enrichir pour l'avenir le trésor de leurs pensées et de leurs impressions. On leur demandera de regarder, de prendre des notes rapides, de s'abandonner à la joie d'admirer et de comprendre les belles choses et les belles œuvres. Ils voyageront beaucoup, en Espagne et hors d'Espagne, puisqu'aussi bien le Maroc est là tout près qui les appelle et les attend, grâce à l'amitié généreuse du grand maréchal Lyautey; puisqu'après Grenade, Fez et Rabat, et Marrakech, et les étranges villes splendides de l'Atlas s'ouvrent à leurs regards avides, puisque cet Occident plus oriental que les Turquies, les Syries, les Arabies et les Égyptes, leur est offert avec tous les trésors mystérieux de sa race, de sa terre, de son soleil, de son art si souvent séculaire et toujours vivant.

Pour eux, d'ailleurs, la Casa de la Moncloa sera le centre où, aux intervalles de leurs randonnées, ils se reposeront dans le calme d'une bonne demeure familiale, sans souci de l'heure présente, au milieu d'amis, sous une direction libéralement conseillère, tout près de l'un des plus riches musées du monde, qui n'est pas une nécropole, n'en déplaise aux critiques moroses, mais un monde vivant, et très vivant, de la vie des chefs-d'œuvre immortels. Que si, de toutes ces visions diverses naît dans leur jeune cerveau l'idée d'une œuvre qui s'inspire sans servilité des plus belles ou des plus fortes, dans leur maison propice, ils en mûriront l'éclosion heureuse et l'exécuteront en toute indépendance, dans des conditions de bien-être et d'insouciance matérielle que procurent trop rarement les débuts de carrière.

Est-ce là vraiment cette geôle d'art captif dont on nous a fait frémir?

On a dit aussi que « les plus pressantes raisons pour la création d'une succursale Velazquez en Espagne à la Villa Médicis *(sic)* sont beaucoup moins d'ordres artistiques que politiques, que c'était une attention galante envers un pays neutre un peu négligé jusqu'ici ». Nous savons maintenant ce que vaut ce mot de succursale; nous ne l'acceptons qu'en un sens, et non sans plaisir, s'il signifie que les pensionnaires de Rome seront autorisés et même encouragés à venir rendre de longues et

fréquentes visites à leurs camarades de Madrid, comme nous savons qu'ils y sont le mieux disposés du monde et qu'ils attendent avec impatience le jour de l'inauguration. Quant au reste, c'est une insinuation toute gratuite; nos vrais amis d'Espagne n'ignorent pas que l'idée d'une section artistique à l'Institut français est bien antérieure à la guerre et que la politique ne fut, ni n'est pour rien en cette affaire; à moins que l'on n'appelle politique le souci désintéressé de mieux connaître l'Espagne et de faire mieux connaître la France, le souci d'une franche et féconde confraternité latine qui inspira, voici près de onze années, les fondateurs de l'Institut français de Madrid, souci qui ne s'est jamais démenti, et dont les effets ont été très heureux pour le rapprochement des deux pays.

Ce désir, ce besoin de rapprochement est si naturel et si vif en ce qui concerne particulièrement les arts, des deux côtés des Pyrénées, que, nous l'avons dit et nous y insistons, la fondation de la Casa Velazquez tient autant au cœur de nos amis espagnols qu'au nôtre, d'autant qu'elle doit avoir et aura certainement pour corollaire la fondation à Paris de la Villa Carpeaux, non moins ardemment désirée. Aussi les artistes espagnols qui nous ont si vaillamment aidés dans cette œuvre apprécient-ils plus qu'on ne saurait croire notre dessein d'ouvrir largement nos portes à leurs jeunes compatriotes. Nous le ferons avec joie, ne fût-ce que pour témoigner au gouvernement et au roi notre gratitude; mais il y a d'autres raisons.

On n'ignore pas que l'Espagne n'est pas concentrée comme la France. Madrid est la capitale, c'est un important foyer d'art, le principal peut-être, mais non pas le seul. Barcelone, Séville, Valence, Grenade, pour ne parler que de ces grandes villes, ont leurs Académies florissantes, et l'on est presqu'en droit de dire que chacune d'elles est le siège d'une école qui a son caractère original. Mais les jeunes artistes qui s'y forment ont le désir bien légitime de venir à la *Corte* pour étudier les richesses du Prado. Pourquoi ne pas donner l'hospitalité, lorsqu'ils la demanderont, aux meilleurs d'entre eux? Ils attireront à la Moncloa leurs camarades madrilènes, et nous ne pensons pas que l'on puisse mettre en doute le grand profit que ce jeune monde si divers tirera d'une vie commune et de relations fréquentes, d'une cordiale camaraderie vite transformée en amitié. C'est grâce à leurs camarades espagnols que nos Français seront

mis en contact avec les maîtres contemporains de ce pays, et qui nierait que ce ne soit pour eux une bonne fortune de connaître personnellement ces peintres, ces sculpteurs, ces musiciens dont la renommée a franchi nos frontières et dont la grande originalité s'est affirmée à l'exposition du Petit-Palais en 1919, aussi bien que sur nos grandes scènes lyriques, de fréquenter leurs ateliers, de suivre leurs efforts dans les voies les plus neuves et les moins banales?

Si c'est là de la politique, nous en réclamons bien haut la responsabilité et nous voulons en faire plus encore, puisqu'à côté des jeunes Espagnols, nous espérons bien recevoir de jeunes artistes belges, payant ainsi, autant qu'il est en nous, la part de notre dette envers le noble peuple victime de son honneur héroïque. Ceux-là ne dédaigneront pas, nous en sommes sûr, de venir admirer ici, en compagnie de jeunes Français, quelques-uns des plus beaux chefs-d'œuvre de leur peinture nationale. Lorsque nous eûmes le grand honneur d'être présenté à LL. MM. le roi Albert et la reine Élisabeth, nous étions autorisé à leur dire nos projets avec nos désirs, et l'idée que l'ancienne et glorieuse confraternité d'armes se perpétuerait ici dans une affectueuse confraternité d'art ne nous parut pas déplaire aux augustes souverains.

Il y a plus. Nous espérons bien que la Casa Velazquez ne recevra pas que des jeunes gens, de ceux que l'on ne peut blesser en leur donnant le nom modeste, mais bien noble, d'étudiants. Combien d'artistes déjà maîtres de leur talent et de leur destinée, au cours des pèlerinages qu'ils accomplissent aux sanctuaires de l'art, ou des simples voyages d'étude ou de curiosité qu'il font aux pays étrangers, se plaignent de ne pas trouver dans leurs déplacements l'asile aimable où ils puissent se reposer dans le travail ? A la Moncloa, ces voyageurs trouveront l'hospitalité rêvée : une chambre familiale, un atelier lumineux, toutes les ressources qu'exige leur métier. Et si l'idée leur vient d'une œuvre dont la réalisation immédiate les tente, tableau, statue ou sonate, c'est là, bien chez eux, qu'ils pourront se livrer à leur inspiration. A ceux-là, nul ne demandera de montrer patte blanche, ou si l'on veut habit vert ; ils seront bien accueillis sans certificat d'origine, d'école ou de chapelle. En échange seulement, nous les prierons de s'intéresser à leurs jeunes camarades sur qui leur compagnie, leur entretien, leur conseil et leur exemple seront de la plus salutaire influence.

Enfin une décision de haute importance a été prise qui donnera à l'institution nouvelle une grande originalité et de laquelle on est en droit d'attendre les plus heureux effets.

Un accord est intervenu entre l'Académie des beaux-arts et l'Université de Bordeaux, fondatrice de l'École de hautes études hispaniques, d'après lequel cette école, sans perdre sa personnalité ni son indépendance, sera transportée à la Casa Velazquez. Ce sera, si l'on nous pardonne une comparaison que nous savons ambitieuse, la fusion de l'Académie de France et de l'École française de Rome, de la Villa Médicis et du Palais Farnèse.

Que l'Institut de France, que certains ne veulent voir qu'altier et inabordable, orgueilleusement enfermé dans sa vieille tour d'ivoire, s'associe, nous ne disons pas à la Sorbonne, mais à une Université de province, c'est un fait qui ne laisse pas d'avoir son importance et sa signification; cette alliance unique et nouvelle honore également ceux qui la contractent. C'est que l'Institut et l'Université ont fait ensemble ce beau rêve : deux groupes de jeunes hommes d'origines et de formations très diverses, mais tous également passionnés, qui pour ses études historiques ou critiques, qui pour son art, communiant ensemble dans le travail sous les espèces du vrai et du beau, sous les auspices d'un grand génie! Leur vie commune doit être à chacun également profitable. Sans parler des amitiés fraternelles et si durables qui se noueront, — que nos camarades d'Athènes évoquent, comme nous-même, le souvenir de leur trop court passage à la Villa Médicis, — n'est-il pas évident qu'il se fera entre tous des échanges d'idées et de sentiments très précieux? C'est une banalité de dire que l'étude des livres, qui absorbent, éloigne trop souvent nos professeurs et nos érudits des réalités vivantes, tandis que la recherche des impressions et des émotions de la vie éloigne trop souvent les artistes des livres et des idées. Ce sont pourtant là deux mondes qui doivent se rejoindre et souvent se confondre, et qu'un esprit doit pénétrer également pour être complet et fort. Nos érudits donneront à leurs camarades artistes et en recevront ce qui manque à chacun d'eux. Les visites communes dans les musées et dans les bibliothèques, les excursions aux villes d'art ou d'étude, aussi bien que les discussions amicales à l'heure du café, offriront cent occasions aux uns comme aux autres de s'intéresser à beaucoup de choses nouvelles pour eux, de

mieux connaître et de mieux comprendre beaucoup de choses anciennes ou modernes. Ce sera une culture réciproque, — et combien féconde! — de deux esprits qui ne peuvent que gagner à se compléter l'un par l'autre. Et nous espérons bien que de ces amitiés et de ces entretiens, de ces voyages, de ces éveils de curiosités nouvelles naîtront à l'heure voulue des collaborations, des livres et des publications, des œuvres d'art même où sera plus grand ici le souci de la forme, là le souci de l'idée.

Tel est dans son ensemble le programme que nous voudrions appliquer lorsque s'ouvrira la Casa Velazquez. Il nous semble assez libéral pour contenter les plus difficiles. Qu'on nous dise, en effet, si cette maison, où de jeunes artistes français vivront en toute liberté, en la compagnie fraternelle de jeunes artistes espagnols et de jeunes savants attachés aux études les plus variées et les plus nobles, souvent près de maîtres consacrés par le talent et le succès, si cette maison doit leur être funeste comme une prison à l'air empesté et délétère? Pour nous, qui sommes convaincu du contraire, nous la disons bonne et favorable à l'éclosion de saines et fortes originalités, et nous rendons hommage à ceux qui l'ont conçue, à ceux qui lui donnent la vie. Ils auront bien mérité de l'art.

Pierre PARIS.
Membre de l'Institut,
Directeur de l'École de hautes études hispaniques
de Madrid.



Médaille commémorative
de la pose de la première pierre
de la Casa Velazquez.
(Face.)

LA TUNIQUE DE LIN DES FEMMES GRECQUES

OU TUNIQUE IONIENNE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT

I. — L'AJUSTEMENT



Fig. 1. — Costumes de femmes d'après une stèle attique.

Anciennement, le lin n'était pas cultivé en Grèce. Au contraire, il le fut de bonne heure en Égypte et de là il se propagea facilement en Palestine et en Syrie, puis en Carie[1], d'où il passa chez les Ioniens et dans les îles voisines. De même, vers l'Ouest, il suivit la côte de la Méditerranée et atteignit Carthage. Les galères phéniciennes et carthaginoises le transportèrent dans les colonies grecques, en Sicile par exemple, et jusque dans certains cantons de la Grèce continentale; mais le sol de l'Attique, sec et pierreux, ne paraît en avoir jamais acclimaté la culture. Dans beaucoup de villes grecques, le lin était importé, soit en écheveaux de fil, soit en pièces d'étoffe déjà tissées, quelquefois, peut-être, sous forme de vêtements fabriqués d'avance. A chaque arrivage, il était vendu dans les rues, par des gens

1. Cf. le texte d'Hérodote, V, 87.

que le dialecte dorien désignait sous le nom de *linokarukes*[1], c'est-à-dire « crieurs de lin ».

Le mot grec *khiton*[2] (tunique) est dérivé d'un mot sémitique (en araméen *kittâna*, « toile de lin », en syrien *kouttina*, en hébreu *kouttônet*, « tunique de lin »). Dès le temps d'Homère, il était d'un usage courant chez les Grecs, pour la tunique des hommes, laquelle devait, en conséquence, être de lin, bien que le poète ne le dise pas expressément. Cependant, le mot cessa peu à peu de s'appliquer à la matière et finit par désigner surtout la forme du vêtement. Hérodote mentionne déjà lui-même le khiton de laine et Aris-



Fig. 2. — L'AJUSTEMENT DE LA TUNIQUE DE LIN d'après une peinture de vase.

1. Hésychius à ce mot.

2. J'ai déjà publié plusieurs extraits de mon cours sur le costume antique : ce sont :

1° L'introduction générale, sous ce titre : *Du principe de la draperie antique*, reproduction d'un article du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, au mot *Draperie*, Firmin-Didot, 1893.

2° Un article intitulé : *la Chlamyde grecque étudiée sur le modèle vivant*, publié récemment par la *Revue de l'Art ancien et moderne*, vol. XXXIX, p. 12 (1921).

3° Un article intitulé : *le Péplos des femmes grecques, étudié sur le modèle vivant*, publié dans les *Monuments Piot* (1921), recueil de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

4° Le présent article consacré à *la Tunique de lin des femmes grecques ou tunique ionienne*, publié par la *Revue de l'Art*.

5° Une série d'articles intitulés : *la Toge romaine étudiée sur le modèle vivant*, donnés autrefois par la même *Revue* (1897), vol. I, pp. 99 et 204 ; vol. II, pp. 193 et 294.

tophane cite comme vêtement de dessous un chaud khiton de laine velue[1].

Quant au costume des femmes, à la belle époque de l'art grec, il faut s'en rapporter de préférence aux stèles funéraires attiques du même temps (figure 1). Les dames athéniennes y portent toutes le khiton ionien, la tunique de lin à petits plis; mais les femmes de leur entourage, servantes, nourrices, sont plus simplement vêtues et conservent assez souvent l'ancien péplos gréco-dorien[2]. Dorisme et ionisme, les artistes ont déjà cessé de considérer ces différences comme une question de race et de tribu : ce sont pour eux les deux formes, je dirai les deux pôles de l'art grec, qu'ils opposent l'un à l'autre et combinent même volontiers, pour en tirer un effet de contraste. Ainsi le célèbre bas-relief de Déméter et de Coré[3], trouvé à Eleusis, nous montre la mère sévèrement vêtue du péplos dorien, tandis que la jeune déesse porte la tunique



Fig 3. — La tunique de lin ajustée.
Pose sur nature, de profil.

1. Hérodote, I, 195. Aristophane, *Ran.* 1067.
2. Conze, *die attischen Grabreliefs*, pl. LXV, n° 280. — Comparer les figures 17 et 18 de notre deuxième article.
3. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, fig. 68, p. 141.

ionienne, dans toute son élégance. De même en architecture, l'ordre dorique du fronton et du péristyle s'associe à l'ordre ionique, réservé aux parties intérieures de l'édifice. Au théâtre également, dans les tragédies, si les auteurs conservent pour le dialogue la finesse du parler attique, ils se font une loi d'emprunter pour les chœurs la sonorité puissante et grave du dialecte dorien.



Fig. 4. — L'Ajustement de la tunique de lin d'après une peinture de vase.

La forme première de la tunique de lin, avant l'ajustement, est toujours, comme pour le péplos, la forme rectangulaire de la pièce d'étoffe détachée du métier à tisser. Ensuite, on réunit par une couture les deux bords latéraux du rectangle. Entre les deux bords supérieurs, on laisse alors, vers le milieu, une ouverture assez large pour le passage de la tête ; puis on les réunit sur les épaules et le long des bras jusqu'au delà des coudes par une double série de petites fibules, régulièrement espacées, qui ajoutent beaucoup à la grâce de l'ajustement. Deux passages assez étroits laissent enfin les mains et les avant-bras sortir de la draperie. Cette disposition, lorsque les bras retombent le long du corps, forme d'amples emmanchures de l'effet le plus heureux. Les fibules sont

parfois remplacées par quelques points de couture, ce qui produit un effet plus simple, sans détruire cependant la beauté des courbes qui se rabattent sur les côtés. La ceinture ajoute encore à cet aspect et dessine autour de la taille le bourrelet saillant que l'on appelle *colpos*. Comme l'étoffe est souvent assez longue, le vêtement, doublé en son milieu, forme un repli qui descend au-dessus des genoux. On pouvait même, au besoin, si l'étoffe manquait de largeur, joindre ensemble deux pièces semblables, ce qui donnait quand même un plan rectangulaire.



Fig. 5. — La Tunique de lin ajustée.
Pose sur nature, de face.

Les étoffes de lin, à cause de leur nature un peu raide et de leur légèreté même, subissant moins que celles de laine l'action de la pesanteur, il en résulte qu'elles ne drapent pas très bien et ne tombent pas naturellement à grands plis profonds. Pour cette raison, les anciens avaient pris le parti de briser, par un grand nombre de petits plis, les tuniques qui en étaient faites. Ils ne paraissent pas avoir connu l'usage du fer à repasser ; mais il existe encore, dans quelques-unes de nos campagnes, sous le nom de *plissage à l'ongle*, un procédé traditionnel, par lequel les paysannes plissent patiemment à la

main certaines parties de leurs bonnets et surtout les surplis et les aubes que les prêtres portent à l'église; puis, pour que les plis se maintiennent, on garde ces vêtements pliés en longueur, pendant plusieurs jours, après les avoir serrés et noués avec des rubans. Or, c'est là, je crois, le meilleur commentaire d'un passage de Pollux resté assez douteux[1]. D'après ce texte, on appliquait à la tunique l'épithète de *stolidôtos*, quand elle présentait des *stolides*, c'est-à-dire « des plis surajoutés artificiellement *(épiptukhas)*, sous la pression d'un lien (*hupo desmou*), aux extrémités des tuniques, surtout des fines tuniques de lin ».

On aimerait à trouver chez les auteurs grecs des mesures de vêtements indiquées en chiffres précis. Je n'en connais qu'un exemple; il est de Platon, dans une de ses lettres à Denys de Syracuse, et s'applique justement à la tunique de lin. Le philosophe parle d'une somme d'argent que son correspondant lui avait confiée, en vue de certaines libéralités: il propose à Denys d'offrir en don à chacune des trois filles, évidemment peu fortunées, d'un ancien disciple de Socrate, nommé Cébès, une tunique de lin « de sept coudées, non pas, ajoute-t-il, de ces tuniques d'un grand prix que l'on tissait dans l'île d'Amorgos, mais de celles plus ordinaires qui se fabriquaient avec le lin de Sicile[2] ». Sept coudées attiques, c'est-à-dire trois mètres, dimension prise en largeur, tout autour du vêtement; en effet, dans le tissage, c'est la dimension en largeur qui a des limites, à cause des fils de la trame, tandis que les fils de la chaîne peuvent toujours s'allonger autant qu'il est nécessaire.

L'étoffe que j'ai employée pour ajuster la tunique de lin sur le modèle est une légère mousseline de l'Inde, à fond blanc, semée de petites fleurs roses. Elle est tirée d'une ancienne robe du temps de l'Empire. J'en ai formé un rectangle de 1 m. 68 de long, sur une largeur de 2 m. 68, un peu moindre que celle des tuniques offertes aux filles de Cébès, mais encore suffisante. J'ai fait coudre ensuite, dans le sens de la longueur, les deux côtés opposés du rectangle; alors on a plissé le tout dans le même sens, suivant le procédé du *plissage à l'ongle*, puis on l'a maintenu pendant plusieurs jours, serré par des liens.

Deux exemples pris sur des vases peints nous montrent deux jeunes

1. Pollux, VII, 54. — Cf. Xénophon. *Cyropédie*, VI, 4, 1.
2. Platon, *Lettres*, XIII.

femmes qui arrangent sur elles leur tunique de lin; cela peut nous dispenser de tout schéma pour en faire comprendre l'ajustement (voir ces figures plus haut, pp. 14 et 16).

La figure 2 représente de profil une femme qui a pris naïvement dans sa bouche le milieu de son vêtement et qui le tient ainsi, relevé au-dessus de la ceinture, pour le rabattre ensuite plus bas que la taille[1]. L'étoffe est aussi retroussée sur les bras nus; car les emmanchures ne sont pas



Fig. 6. — La Tunique de lin ajustée par des brides, d'après une peinture de vase.

encore fermées par les deux rangs de petites fibules, et la tunique paraît seulement fixée d'avance sur chaque épaule par un point de couture. Dans la figure 3, placée en regard, l'opération est terminée; le modèle nous fait voir, par une pose également de profil, la tunique rabattue jusqu'au-dessus des genoux et les petites fibules régulièrement épinglées pour former les emmanchures.

La figure 4 nous donne un bon exemple de la femme nouant sa ceinture[2]. Seulement, ici, les emmanchures sont dessinées avec une

1. *Gazette archéologique*, V (1879), pl. 23.
2. Furtwængler, *Griechischen Vasenmalerei*, pl. 23.

précision un peu archaïque et la disposition ne pourra produire autour de la taille qu'un léger renflement comme celui du *colpos*. Au sujet de la figure 5, je raconterai que mon ami, le sculpteur Chapu, assistait, ce jour-là, à l'un de mes essais; voyant le modèle que j'avais drapé dans la tunique finement plissée, il a pris plaisir à le poser lui-même et lui a donné cette attitude gracieuse qui fait une véritable statue vivante. La pose met aussi en valeur les effets de la tunique de lin et justifie le système de plissage dont j'ai parlé plus haut.

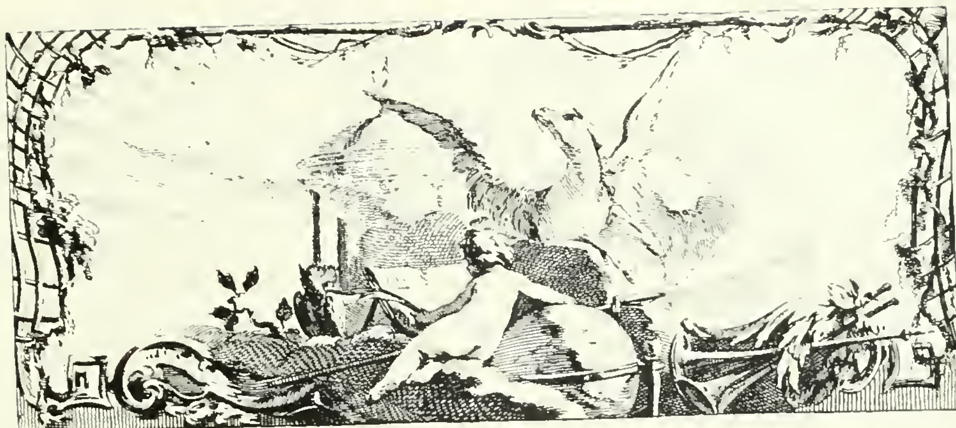
Les dames grecques trouvaient même parfois le moyen de rétrécir la grande ampleur des emmanchures en retenant l'étoffe sous les bras et autour des épaules par une sorte de bride. La figure 6 nous offre deux exemples de cet artifice de toilette, appliqué à des tuniques de lin[1].

Léon HEUZEY,
Membre de l'Institut.

1. Gerhard, *Apulische Vasenbilder*, pl. D.

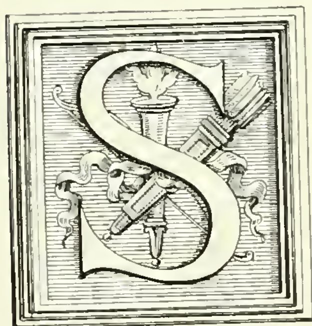
(A suivre.)





QUELQUES ASPECTS
DE LA
PRODUCTION DE PERRONNEAU

A PROPOS DE DEUX PORTRAITS RETROUVÉS



STENDHAL, mort en 1842, estimait qu'il ne serait pleinement compris qu'aux environs de 1880; J.-B. Perronneau a dû attendre un siècle avant d'être mis à sa vraie place, celle d'un artiste de premier rang. Pour vivre, il lui fallut se déplacer, aller chercher ses modèles à Orléans, à Lyon, à Toulouse, à Bordeaux, à Abbeville, où il fait annoncer par le tambour son arrivée et le prix de ses portraits; pousser jusqu'en Italie, se rendre trois fois en Hollande, dont il « aime les gens et point le pays », et où il mourut, si délaissé qu'il n'eut que le convoi des pauvres.

Si les *Mémoires secrets* lui reprochent de ne peindre que des bourgeois, le révolutionnaire Diderot trouve ses effigies « fades et sans effet ». C'est donc l'honneur des amateurs et des écrivains de ce temps d'avoir vengé le peintre des portraits d'Oudry et d'Adam l'aîné, le pastelliste de la *Jeune Femme caressant un chat*, de *M. et Mme Chevotet*, d'*Abraham van*

Robais et de tant d'autres visages graves, intelligents ou charmants, de l'incompréhension de ses contemporains. Dans ces effigies « fades et sans effet », on a reconnu des recherches de lumière, alors nouvelles, le désir de « constituer l'harmonie générale d'une figure sur une vive tonalité déterminée, sans nuire, par le brillant des accessoires, à l'essentiel du modelé »[1].

Quoi qu'il en soit, malgré une excellente étude de Maurice Tourneux[2] et la consciencieuse monographie enrichie de tant de reproductions caractéristiques due à MM. Léandre Vaillat et Ratouis de Limay[3], il s'en faut que toutes les œuvres de Perronneau aient été retrouvées. Il s'en faut, plus encore, que l'on connaisse sa vie, le pourquoi de cette existence nomade et des mécomptes qui la jalonnent. Quelques lettres à Desfriches, d'Orléans, son ami fidèle, une autre à Dutilleu, deux suppliques adressées à la Surintendance pour avoir un logement au Louvre et laissées sans suite, c'est tout.

Sur sa vie secrète, je n'apporte présentement rien. Mais, pour aider à la reconstitution de son œuvre, voici deux nouveaux portraits. L'un appartient à la série de ses productions orléanaises, l'autre s'y rattache indirectement. Or, par ce qu'on peut voir au musée d'Orléans : portraits du jurisconsulte et mathématicien Jousse, de l'ingénieur R. Soyer, de Chevotet, architecte du Roi, et de sa femme, de Mme Fuet, d'une *Inconnue en Aurore*, du poète Robbé de Beauvezet ; par ce qui existe encore dans les familles de la région ou par ce qui en est sorti, il apparait que cette série orléanaise est si nombreuse et, le plus souvent, de telle qualité qu'il est permis de dire que, si seule elle subsistait des œuvres exécutées en France et ailleurs par Perronneau, celui-ci conserverait néanmoins la belle place que les amateurs de la fin du XIXe siècle lui ont si justement dévolue.

Le premier des portraits qui motivent cet article est celui de Charles Le Normant du Coudray, « conseiller et procureur du Roy de la garde du milieu, fores d'Orléans », et, de plus, bibliophile et amateur d'art. C'est par Desfriches, dont il était l'ami et devint quelque peu le parent, son frère ayant épousé la sœur de l'amateur orléanais, qu'il avait été mis en relation avec Perronneau qui exécuta d'après lui, en 1747, la peinture

1. L. de Fourcaud, *le Pastel et les pastellistes au XVIIIe siècle*, dans la *Revue*, tome XXIV, p. 281.
2. *Gazette des Beaux-Arts* (1896).
1. Paris, 1909.

23

23



J.-B. Perronneau. — Charles Le Normant du Coudray.

Peinture. — Collection B. Fossard (1747).

dont nous nous occupons. Le personnage, alors, a trente-cinq ans ; il est saisi comme en marche, du moins durant un court arrêt, car tant il est dans cette œuvre de mouvement et de vie qu'il semble y avoir volonté de ne pas poser. La physionomie, intelligente, est éclairée par un imperceptible sourire qui donne une piquante mobilité au visage. Le Normant veut parler, il parle, priant, par les mots comme par l'expression, le peintre de faire vite. N'a-t-il pas à l'épaule le fusil du chasseur et, retenu sous le bras, un petit chien noir qui tend le museau vers un imaginaire gibier ? La tenue s'accorde avec la présence du fusil et du chien. Simple habit vert olive laissant voir une lingerie sans apprêt, mais de bon goût : col, jabot et manchettes en fine batiste. La chevelure châtain est retenue en arrière par un nœud de ruban. L'œuvre est signée et datée en haut, à droite : Perronneau, 1747. Elle est encore sur son ancien châssis (dimensions : 64 1/2 sur 53) ; elle n'a subi ni retouche, ni nettoyage, étant demeurée jusqu'en ces derniers mois dans la descendance, par alliance, de Le Normant du Coudray. C'est donc une des premières peintures connues de Perronneau qui, bien qu'il soit passé par l'atelier de Natoire, selon l'abbé de Fontenay, n'abandonna sa première profession de graveur qu'en 1744, c'est-à-dire aux environs de la trentaine, et exposa pour la première fois en 1746.

En ce qui concerne l'exécution, c'est une peinture prestement enlevée comme en témoignent les fonds et les parties accessoires assez légèrement couvertes. Mais le visage, très étudié, et le blanc du linge sont d'une belle pâte, claire et souple. On surprend ici les secrets de la palette de Perronneau, les particularités de sa touche un peu martelée qui laisse supposer que, dans l'exécution de ses peintures à l'huile, il ne pouvait renoncer aux pratiques du pastel, son mode d'expression favori ; le martelage ne disparaissant que dans les quelques peintures soigneusement achevées que l'on connaît de lui, — par exemple, ses toiles de réception à l'Académie, conservées au Louvre.

D'autre part, on sait, par le témoignage du poète Robbé de Beauvezet, que certains de ses portraits demeuraient longtemps sur le chevalet, étant abandonnés puis repris. Peut-être doit-on voir dans cette peinture un document en vue d'une œuvre plus poussée mais non poursuivie, le preste morceau que nous venons de décrire satisfaisant pleinement le modèle. Cependant, dix-neuf ans après, c'est-à-dire en 1766, Perronneau devait

exécuter, d'après le même personnage, un second portrait, mais tout autre, moins cavalier, plus en rapport avec les fonctions et les goûts, l'âge de Le Normant du Coudray. C'est le beau pastel qui, exposé au Salon de 1769, a appartenu à Alexandre Dumas fils, puis à M. Doistau, et a figuré, en 1885, à l'Exposition rétrospective des Pastellistes; en 1908, à l'Exposition des Cent Pastels. Le front s'est dégarni, l'ossature du visage est plus accusée, la physionomie a pris de la gravité, sans perdre de son feu. D'ailleurs, le modèle est tout à sa passion. N'est-il pas présenté un portefeuille d'estampes au bras, tandis qu'une draperie soulevée laisse voir, au fond du cabinet, des rayons chargés de livres? Le costume? — Peuh! il a posé dans un déshabillé d'intérieur, robe de chambre de lampas bleu; autour du cou, un mazulipatam négligemment noué.

Le Normant du Coudray semble avoir pris plaisir à se faire portraiturer. Car, en dehors des deux portraits de Perronneau, on peut signaler la présence, au seul musée d'Orléans, de trois autres effigies de ce magistrat collectionneur. D'abord, une peinture, assez médiocre, le représentant dans sa vingt-cinquième année. Elle est due à Desfriches qui, s'il fut un dessinateur plein de goût et d'adresse, ne se livra à la peinture que peu de temps et, dans tous les cas, sans esprit de suite. Puis, infiniment plus précieux, deux charmants petits portraits au crayon noir et rehaussés d'aquarelle, exécutés, celui de 1779, par Le Gay, celui de 1783, par Ch. Le Bel. Tous deux ont été gravés par C.-S. Gaucher, mais le graveur a remplacé par un cartouche armorié les amusants attributs qui, sur les originaux, se rapportent soit au blason, soit aux occupations préférées de Le Normant du Coudray. C'est ainsi que Le Gay avait composé deux petites scènes symbolisant la peinture et la sculpture par le moyen de génies maniant des pinceaux ou taillant le marbre. Quant à Le Bel, qui avait simulé un miroir suspendu à un arbre et reflétant les traits du collectionneur, c'était une sphère, un buste de Minerve, un coq, un lévrier, une palette, des médailles échappées d'un coffret, qu'il avait réunis autour du portrait. Le coq et le lévrier figurent dans le blason de Le Normant, les autres objets rappellent ses qualités d'esprit, ses curiosités, ses passe-temps.

Mais, ce qui importe ici, c'est le degré de ressemblance qui se constate entre ces divers portraits, de dates si espacées. Or, il est piquant de constater qu'il existe une étroite parenté entre le portrait de Le Bel (Le Nor-

mant à quatre-vingt-deux ans) et la preste peinture exécutée par Perronneau



J.-B. PERRONNEAU. — Mme DE BUISSY.

Pastel (1770).

Appartient à Mme la Ctesse de P...

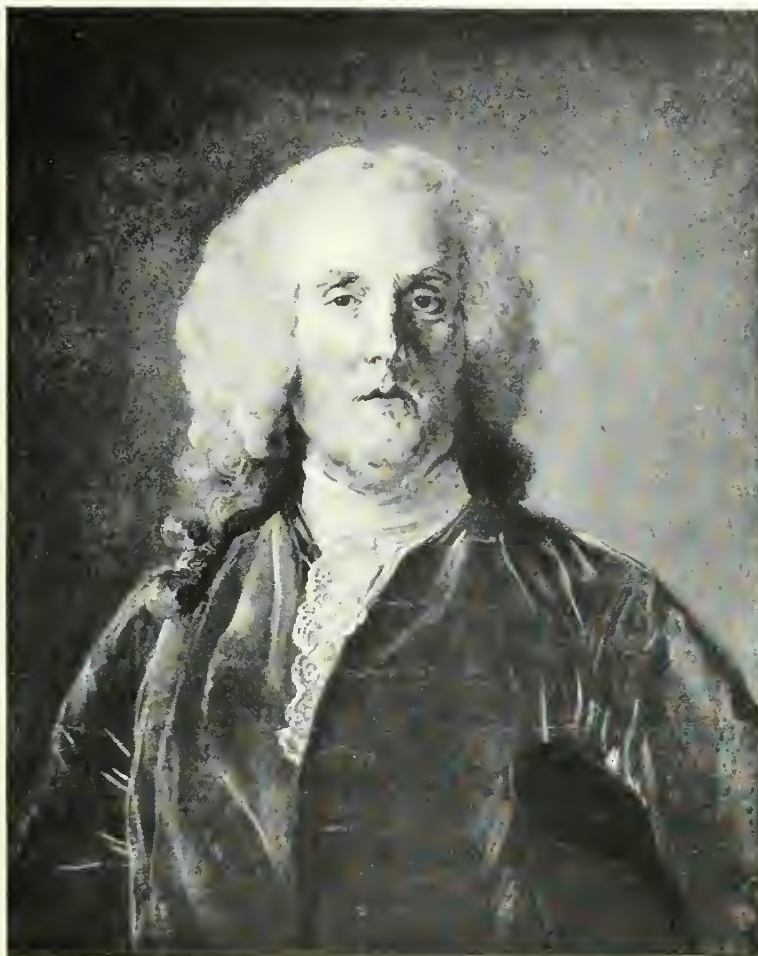
en 1747, le modèle atteignant trente-cinq ans. C'est la même ossature, les mêmes particularités frontales, le même regard. Seulement, dans l'homme

âgé, le jeu des muscles a moins de souplesse. Par contre, on relèverait plus de différence entre le premier portrait de Perronneau et le portrait pastellé de 1766, — celui de l'ancienne collection Doistau. Perronneau a-t-il obtenu moins de séances ou, plutôt, ses recherches de lumière et d'harmonies colorées auraient-elles eu pour conséquence une atténuation de la ressemblance tout court? — Peut-être.

On sait, par M. P. Ratouis de Limay, son biographe[1], que tout le temps qu'il ne consacrait pas à la passion de la collection et à l'exécution de dessins sur papier plâtré spécialement préparé par lui-même, et qui obtenaient le plus grand succès de son vivant, Desfriches le réservait à la direction d'un prospère commerce d'importation de produits coloniaux qu'il avait hérité de son père. Il était, par suite, en relations suivies avec de nombreux correspondants établis à Lyon, à Bordeaux, jusqu'en Hollande, et plusieurs lettres témoignent que c'est par son intermédiaire que certains d'entre eux furent portraiturés par Perronneau. Ainsi arriva-t-il pour les Van Robais, riches fabricants de draps d'Abbeville, auprès desquels était notre peintre à la fin de 1769. « J'ay profité de l'automne pour venir chez Monsieur Théophile Van Robesse, à Abbeville, faire le portrait de leur perre », écrit-il, à la date du 2 janvier 1770 et dans sa singulière orthographe, à son ami Desfriches. A la vérité, il n'exécuta, en cet automne, que la seconde répétition d'un portrait d'Abraham van Robais remontant à 1767, d'après l'inscription ancienne placée au dos, et conservé maintenant dans la collection Groult. Le modèle avait été si satisfait, qu'il en avait commandé immédiatement une première répétition qui fut offerte, en cette même année 1767, à son petit-fils, Samuel, officier au 3e régiment de dragons, à l'occasion de son mariage. C'est le pastel qui, de la collection Doucet, est passé au Louvre. La seconde répétition, celle de 1769, a passé à la vente de la collection Henry Michel-Lévy (1919, no 106). De légères différences se constatent dans ces trois portraits. Celui de la collection Groult qui a un peu souffert, plus clair; celui de la collection Michel-Lévy, légèrement rajeuni; mais celui que conserve le Louvre est le plus beau. Dans un clair-obscur ambré, Van Robais, en haute perruque blanche, habits de velours lie de vin, détache sa figure bistrée sur un fond gris jaunâtre. Le pastelliste joue ici avec une pleine

1. *Un amateur orléanais du XVIIIe siècle : Aignan-Thomas Desfriches* (Paris, H. Champion, 1907).

maîtrise des lumières rousses qui avaient alors sa faveur. Comme l'a très justement remarqué Louis de Fourcaud, Perronneau, que ne lassa jamais la recherche des gammes d'harmonies colorées, en varia par périodes



J.-B. Perronneau. — Abraham van Robais.
Pastel (1767). — Musée du Louvre.

les dominantes. C'est ainsi que, de 1748 à 1760, il combine les accords bleuâtres et verdâtres, dont le portrait de *Jeune fille caressant un chat*, du Louvre, offre un exemple excellent; puis, après s'être complu aux harmonies orangées, il aboutit aux roux dorés ou ambrés si caractéristiques dans le portrait de Van Robais.

Aussi pouvait-il écrire, lui d'ordinaire si timide : « J'ay fait des choses vigoureuses à Abbeville dont M. Van Robesse a quatres tableaux à Paris. »

Or, avec un éclairage identique, ce sont des harmonies très proches, mais renversées, — en ce sens que le clair est donné par le modèle qui se détache sur un fond préparé à l'ocre rouge, — qui signalent la seconde des œuvres reproduites ici pour la première fois : le portrait de Mme de Buissy, épouse de François de Buissy, mousquetaire du Roy, son cousin[1]. La jeune femme, présentée de face, les yeux gris avivés de reflets jaunes, les cheveux blonds poudrés, est vêtue d'un corsage rouge saumon par-dessus lequel est un fichu de gaze blanche découvrant la gorge; petit velours noir autour du cou. De cette juxtaposition de blondeurs et d'ocre, s'épand comme une irradiation « jonquille », selon le souvenir qu'en conserve M. Pol Neveux, le fin connaisseur auquel j'en dois la communication.

Une note ancienne, placée au dos du portrait, porte ces indications : *Madame de Buissy peinte au pastel à 26 ans par J.-B. Perronneau, peintre du Roy. T. C. de l'Academy royal de peinture et sculpture. — Abbeville. Janvier 1770.* Le portrait a sensiblement les mêmes dimensions que celui de Le Normant du Coudray : 0, 64 sur 0, 53. Exécuté sur parchemin, il est signé en haut, à droite : Perronneau, 1770.

Ce portrait est donc une nouvelle preuve du caractère impérieux des recherches qui préoccupaient l'artiste. Exécuté à Abbeville, presque en même temps que les Abraham Van Robais, il offre avec ceux-ci, malgré la différence des modèles, une parenté d'effet, simplement plus adouci dans la présentation de l'effigie féminine. Le portrait de Mme de Buissy n'a pas quitté sa descendance. Mais, par la loi des alliances, il est passé de la douce clarté picarde dans la pleine lumière de Gascogne et sa conservation parfaite se perpétue dans la quiétude d'un vieux château historique où n'entre pas qui le désire.

Ah! si les portraits de Perronneau, qui ont le charme et la vie, pouvaient parler! De quel secours seraient leurs confidences! Elles nous permettraient de connaître complètement les particularités de la vie de l'artiste, la raison de ses tristesses, la vraie cause de tant de voyages, alors qu'à Paris, ou plutôt dans une maison de campagne sise au petit Charonne et acquise au prix de combien de soucis, devaient normalement l'attendre

1. Catalogué sous le n° 127, par MM. Vaillat et Ratouis de Limay.

une épouse et des petits Perronneau. Pourtant, les nécessités de la vie l'obligent à se déplacer sans cesse, à pousser toujours plus loin. L'âge est venu. Qu'importe! Comme il est loin le temps où, dans le feu de la trentaine, libre de tout souci, il allait et venait de Paris à Orléans, attiré par l'amitié de Desfriches, son condisciple fortuné de l'atelier Natoire. Alors, en passant, il crayonnait un visage familial dans la maison amie, une sœur, une épouse, une fille, Desfriches lui-même; ou jetait sur la toile un Le Normant du Coudray en chasseur....

Admirons Perronneau. Mais, entre tant de collectionneurs de l'ancienne France auxquels nous devons des trésors d'art que le temps rend d'année en année plus précieux, que notre reconnaissance aille à ces amateurs provinciaux qui, par la seule divination de leur goût, ont discerné dans tel débutant des promesses admirables, ainsi le baron de Joursanvault découvrant Prud'hon ; ou, connaisseurs avertis et incités par un naturel penchant à obliger quiconque avait du mérite, ont apprécié, réconforté par des acquisitions, des commandes d'eux et de leurs amis, des artistes dont la valeur échappait aux gens de la Capitale. Ainsi pour Jean-Baptiste Perronneau agit l'amateur orléanais Aignan-Thomas Desfriches, dont la gentille influence s'étendit, on vient d'en donner de nouvelles preuves, au loin.

Charles SAUNIER.



SUR UNE GRAVURE DE CHARLES COTTET



Le *Journal officiel* a publié récemment un décret faisant connaître les dispositions généreuses que Charles Cottet venait de prendre en faveur des musées français[1]. Bouleversé par les angoisses de la guerre, frappé dans de très chères affections, victime, lui aussi, de ces terribles événements, il fut atteint dans ses forces vives et dut abandonner momentanément le pinceau. Durant ces longs jours d'anxiété et de loisirs mélancoliques, Cottet ne se découragea pas et il sut être plus fort que le mal. Il persévéra par une suite d'expositions de ses œuvres anciennes, classées par séries de sujets d'impressions, il lutta même directement avec l'infortune en s'essayant à des natures mortes, plus accessibles à ses moyens limités, dans lesquelles, à l'étonnement de tous, il apportait, avec une fraîcheur et une ingénuité nouvelles, comme une sensibilité rajeunie. Puis, tel que toujours, il pensait aux autres. Faisant un retour sur sa carrière, il se plaisait à se rappeler les concours amicaux qu'il avait trouvés dès ses premières périodes de lutte, alors que dans le gris monotone et universel des Salons, il apparaissait comme un terrible et dangereux barbare avec ses magnifiques noirs envahisseurs. Et il se disait, dans le noble et haut désintéressement de son âme, que son œuvre propre ne lui appartenait pas tout à fait, qu'il en devait bien une bonne part aux innombrables amis qui l'avaient encouragé. Et c'est ce qui le décida, après maintes hésitations, car il craignait fort de paraître manquer de modestie, à prendre des dispositions par lesquelles toutes les pièces demeurées dans son atelier, auxquelles il attachait un prix particulier et qu'il avait constamment refusé de vendre, seraient réparties entre de nombreux musées, c'est-à-dire offertes au public qui avait applaudi à ses succès.

Parmi les divers musées de France, heureux bénéficiaires de la

1. Voir le n° 679 du *Bulletin* (25 novembre 1921).

VIEILLE FEMME D'OUESSANT

Eau-forte originale de M. CHARLES COTTET.

 Imp. de A. Vernant et E. Dollé.



pensée du maître, le musée du Luxembourg a été particulièrement favorisé. Il reçoit vingt-deux tableaux ou études de Cottet et quelques autres ouvrages d'amis, tels que Lucien Simon, René Ménard ou Jacques Blanche. L'artiste, qui y est déjà représenté par ses deux grandes œuvres typiques du *Pays de la mer* et de *Douleur*, pourra désormais y être étudié depuis les essais impressionnistes du début, jusqu'aux éloquentes synthèses de ses dernières scènes maritimes. C'est que Cottet, toujours soucieux de reconnaître les services rendus, se croyait tenu à des témoignages plus directs de gratitude envers cette maison où il se sentait très admiré et très aimé.

Dans les tristes loisirs qui lui ont été faits et qu'un retour à la santé, nous en avons l'espoir, viendra heureusement rompre, Cottet s'est préoccupé de classer son œuvre gravé. C'est là encore, à côté de l'œuvre peinte, une œuvre magnifique. C'est, d'ailleurs, une œuvre de peintre encore que ces puissantes eaux-fortes, si intenses, si chaudes, si expressives, si colorées dans leur blanc et noir, et que, parfois même, relève une touche discrète de couleur. Ses grandes inspirations bretonnes : *l'Adieu*, *les Deuils marins*, *les Feux de la Saint-Jean*, *le Noyé*, y sont reprises et interprétées avec une puissance communicative nouvelle. Ses barques de pêche, ses pêcheurs fuyant l'orage, ses petits ports de Camaret, avec leurs voiles frissonnantes, dans l'air du soir, sous la brume éblouie par le soleil couchant, ses vieilles femmes d'Ouessant, telles que celle que nous publions ici-même, tous ces paysages connus, toutes ces figures familières, reparaissent dans cet œuvre gravé, aussi impressionnants, sans doute, que dans les peintures, plus proches de nous encore.

C'est en 1905, au moment des vacances, pour se remettre par un travail différent, d'un excès de labeur, que Cottet s'amusa à griffonner ses premières eaux-fortes. Sa curiosité fut amusée par ce métier inconnu qui offre tant de ressources, tant d'imprévu et tant de bonheurs et, bientôt, il s'attaqua hardiment à de grandes planches maîtresses qui classent incontestablement Cottet comme un des graveurs les plus puissants, les plus expressifs et les plus originaux de notre temps. Le petit échantillon publié aujourd'hui n'en donne qu'un avant-goût. C'est un sujet que la *Revue* reprendra plus tard.

LÉONCE BÉNÉDITE,
Conservateur du Musée du Luxembourg
et du Musée Rodin.



UN BAS-RELIEF DE GIRARDON RETROUVÉ

LE MONUMENT DE LA PRINCESSE DE CONTI

I



Il y a quelques mois, le hasard nous fit entrevoir, dans la pénombre d'un magasin d'antiquaire du Faubourg-Saint-Honoré, une grande stèle en marbre, représentant une femme assise, les yeux mi-clos sous le front voilé, le corps enveloppé dans les plis d'une ample draperie et élevant, de la main gauche, une tige de pavot. C'était, à n'en pas douter, un fragment de monument funéraire. Mais de quel tombeau avait-il été détaché? Quel sculpteur avait pu concevoir et exécuter cette figure allégorique d'une rare noblesse de formes et dont les souples draperies attestaient un métier si sûr et si savant?

D'après le propriétaire du bas-relief, cette allégorie du *Sommeil* aurait été sculptée par Louis-Claude Vassé pour le monument funéraire de son protecteur, le comte de Caylus. Lenoir rapporte, en effet, dans les catalogues de son Musée des Monuments français, qu'outre le sarcophage de porphyre et le médaillon en bronze du célèbre archéologue provenant de Saint-Germain-l'Auxerrois, il avait encore recueilli, au dépôt des

Petits-Augustins, une figure de femme éplorée, symbolisant *la Douleur*, qui était destinée au monument du comte de Caylus, mais qui ne fut jamais mise en place. Cette figure de *la Douleur* se trouve aujourd'hui au Louvre. L'allégorie du *Sommeil* lui aurait servi de pendant.

Cette hypothèse ne paraissait pas absolument inadmissible au premier abord. Le style de notre bas-relief, bien qu'il fût plus conforme à l'esthétique du XVII[e] siècle, pouvait à la rigueur appartenir à un sculpteur italianisant du XVIII[e] siècle, de l'école de Bouchardon. D'autre part, la *morbidezza* de cette figure, plus harmonieuse qu'expressive, s'accordait assez bien avec la manière de Vassé qui, surtout dans ses figures de Pleureuses, manque souvent de nerf et d'accent. Mais une comparaison avec le marbre du Louvre nous fit immédiatement écarter l'idée d'un pendant. Non seulement les dimensions des deux œuvres ne concordent pas [1], mais les attitudes sont dépourvues de toute symétrie : elles ne se répètent ni ne s'opposent. La figure de *la Douleur* est vue de profil et s'incline si profondément vers la gauche en se tordant les mains que la tête et le cou prennent une position absolument horizontale; la figure du *Sommeil* se présente, au contraire, de trois-quarts, le buste raide et presque vertical. La technique n'est pas la même : car *la Douleur* se détache en haut-relief, tandis que *le Sommeil* est traité en demi-bosse. Enfin, le jet des draperies accuse un style entièrement différent, plus large et plus simple dans la sculpture du Louvre, plus menu et plus enchevêtré dans l'autre; les draperies du *Sommeil* sont encore berninesques, alors que celles de *la Douleur* se rapprochent nettement du style antique, en faveur dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

De cette analyse, il résulte avec évidence qu'on ne saurait apparier deux sculptures aussi hétérogènes. Non seulement elles n'ont jamais appartenu à un même monument, mais on peut affirmer qu'elles ne sont ni de la même main ni de la même époque.

En dehors de ces considérations de style et de technique, il y a d'ailleurs une autre raison de fait, non moins impérieuse, qui militait contre l'attribution à Vassé. Aucun document ne fait mention d'une figure du *Sommeil* destinée au tombeau du comte de Caylus. Si Lenoir avait eu connaissance de l'existence d'une sculpture complémentaire,

1. Le bas-relief du *Sommeil* n'a que 1 m. 46 de hauteur sur 64 centimètres de largeur.

il l'aurait certainement signalée à propos du bas-relief de *la Douleur*.

Le néant de cette attribution une fois démontré, il restait à en proposer une autre, plus plausible, et à la justifier. Voici par quelle voie nous sommes parvenu à la solution de ce petit problème.

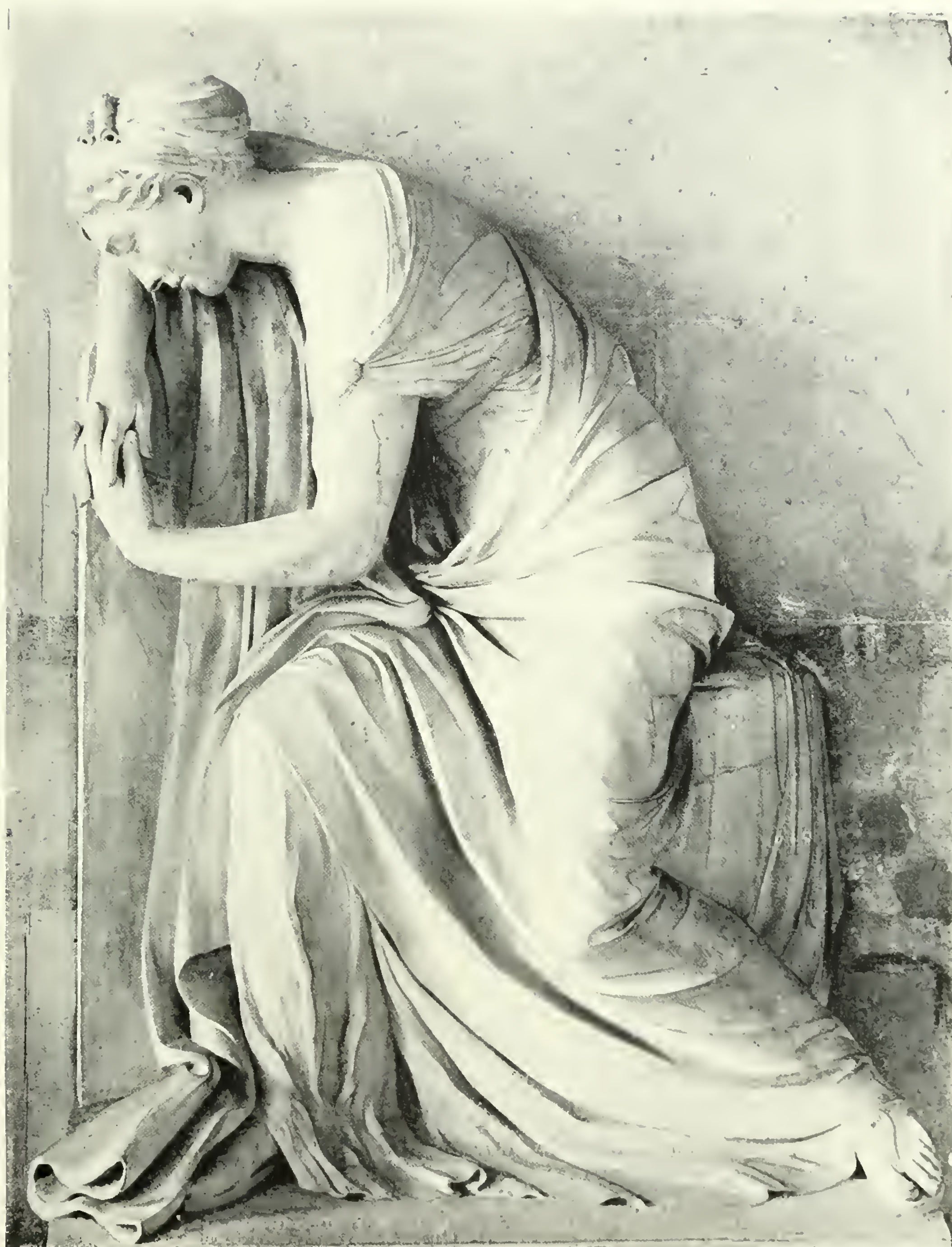
Interrogé par nous sur la provenance de son prétendu Vassé, l'antiquaire, qui avait eu la bonne fortune d'acquérir ce marbre pendant une villégiature à Varengeville-sur-Mer, nous confia incidemment un renseignement intéressant : le curé du village, qui connaissait la famille des vendeurs, lui aurait affirmé que ce bas-relief se trouvait autrefois dans le parc de la Malmaison. Cette simple indication servit de point de départ à notre enquête.

Nous savions, en effet, que Lenoir, en sa qualité de directeur du Musée des Monuments français, avait cédé à l'impératrice Joséphine, pour l'ornement de sa résidence favorite de Rueil, un certain nombre d'objets d'art appartenant au dépôt national des Petits-Augustins. Nous eûmes vite fait de constater, en nous reportant à l'état détaillé dressé par ce méticuleux bureaucrate, que la liste des œuvres d'art expédiées à la Malmaison ne comportait qu'un seul bas-relief et que ce bas-relief était une figure de *la Mélancolie*, par Girardon, provenant de l'église détruite de Saint-André-des-Arts. Or, l'unique ouvrage exécuté pour cette église par le sculpteur de Louis XIV était le monument funéraire de la princesse de Conti. Dès lors la conclusion s'imposait. Ce bas-relief du *Sommeil*, provenant du domaine de la Malmaison, n'était-il pas, tout simplement, sous un faux état-civil, la stèle funéraire de Girardon ?

Cette hypothèse séduisante se heurtait, il est vrai, à une objection assez embarrassante. Toutes les anciennes descriptions du tombeau de la princesse de Conti s'accordent pour certifier que Girardon avait représenté une femme avec les attributs de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Or, la figure que nous avions sous les yeux n'avait d'autre attribut qu'une fleur de pavot. Fallait-il supposer qu'elle avait été travestie et qu'un restaurateur peu scrupuleux en avait changé la signification symbolique? Nous étions fort enclin à le croire en voyant son attitude rigide qui exprime si mal la lassitude et l'abandon du sommeil.

Il était facile de s'en assurer puisque le tombeau de la princesse de Conti a été gravé. La confrontation de la photographie du monument

37



L.-Cl. Vassé. — La Douleur.

Bas-relief pour le monument funéraire du Cte de Caylus.
Musée du Louvre.

avec une ancienne estampe leva tous nos doutes. C'était bien identiquement la même figure, à cela près que l'ancre de l'Espérance avait disparu et que l'attribut de la Foi, un cœur enflammé, avait été métamorphosé en tige de pavot. La gravure en mains, il devenait aisé de retrouver les traces mal effacées de l'ancre de l'Espoir et surtout de constater les étranges manipulations subies par le cœur de la Foi, découpé en feuillages et surmonté d'une fleur de pavot. Le raccord sautait aux yeux.

Aucune hésitation n'était donc plus possible. Notre supposition devenait une certitude. Le bas-relief attribué à Vassé n'était pas autre chose que le tombeau de la princesse de Conti, par Girardon, mais rogné et « tripatouillé » par un arrangeur qui avait transformé sans vergogne l'image — trop austère sans doute — des vertus de la défunte en une allégorie du sommeil.

II

L'histoire du monument que nous avons réussi à identifier est facile à reconstituer. Nous pouvons suivre son odyssée d'étape en étape, depuis l'église Saint-André-des-Arts jusqu'au dépôt des Petits-Augustins; depuis l'ancien couvent des Augustins jusqu'au parc de la Malmaison, et enfin, de la Malmaison — en passant par le musée des Arts décoratifs et Varengeville-sur-Mer — jusqu'au magasin d'antiquités du Faubourg-Saint-Honoré.

1° *Le tombeau de la princesse de Conti à l'église Saint-André-des-Arts (1675-1793).*

Le bas-relief funéraire de la princesse de Conti, par Girardon, était jadis, avec le monument du fameux historien Jacques-Auguste de Thou et de ses deux femmes, par François Anguier, une des principales curiosités de la vieille église Saint-André-des-Arts [1]. C'est ce qui explique le nombre relativement considérable de documents écrits et figurés qui s'y rapportent.

Le procès-verbal de visite des chapelles de l'église Saint-André-des-

1. Le mausolée de Jacques-Auguste de Thou, dont les débris furent longtemps partagés entre le Louvre, Versailles et l'École des Beaux-Arts, a été reconstitué au Louvre.

Arts, dressé au mois de mai 1772, par l'architecte-expert Jacques-Denis Antoine, l'architecte de la Monnaie, dont le manuscrit original est conservé aux Archives nationales [1], permet de reconstituer sans erreur la distribution et la décoration de l'édifice. Mais, sans aller chercher si loin, presque toutes les descriptions du Paris du XVIII[e] siècle consacrent quelques lignes au tombeau de la princesse.

« Dans le chœur, à main droite et près de l'autel, écrit Dezallier d'Argenville dans son *Voyage pittoresque de Paris* [2], est le tombeau d'Anne-Marie Martinozzi, princesse de Conti : il revêt un pilier et consiste en une figure de marbre de demi-relief, accompagnée des attributs qui désignent la Foi, l'Espérance et la Charité. Ce monument est de Girardon [3]. »

Le *Dictionnaire historique* [4] d'Hurtault et Magny nous apporte des indications plus précises sur l'encadrement architectural de la stèle : « Le tombeau de la princesse de Conti consiste en une belle figure de marbre blanc, à demi-bosse... Les ornements de ce tombeau sont aussi de marbre blanc, à la réserve d'une urne qui en fait l'amortissement et de quelques festons de bronze doré : le tout du dessin et ciseau du fameux Girardon. »

Mais on sait que, pour un historien de l'art, un seul document graphique, dessin ou estampe, a beaucoup plus de valeur qu'une douzaine de descriptions, lesquelles sont généralement copiées les unes sur les autres. Or, fort heureusement, le tombeau de la princesse de Conti a été plusieurs fois dessiné et gravé sous l'ancien régime. Un dessin, d'ailleurs assez grossier, de la *Collection Gaignières*, dont l'original volé à la Bibliothèque nationale se trouve aujourd'hui à Oxford, mais dont le Cabinet des Estampes a fait prendre un calque, nous renseigne sur l'aspect primitif de l'épitaphe adossée à un pilier, à l'entrée du chœur fermé par une clôture. La *Collection Clairambault*, qui a été dévolue au département des Manuscrits, possède un croquis à la plume du même monument. Enfin, le tombeau a été gravé par R. Charpentier, un élève de Girardon, qui dessina également les planches illustrant le cata-

1. Arch. Nat. S. 3310 Ce document a été utlisé par Raunié dans son *Épitaphier du Vieux Paris*, 1890.

2. Dezallier d'Argenville. *Voyage pittoresque de Paris*, 1778, p. 308.

3. Thiéry (*Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 1787, II, p. 354) se borne à résumer la description de son prédécesseur.

4. Hurtault et Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*. Paris, 1779.

logue de son fameux cabinet de sculptures[1]. Nous pouvons donc nous le représenter très exactement *in situ*, tel qu'il était avant la Révolution.

L'épitaphe s'adossait à un pilier dont elle épousait la forme arrondie. Elle se compose essentiellement d'une figure de femme assise dont la main gauche élève un cœur enflammé, tandis que la droite s'appuie sur l'ancre de l'Espérance. Cette figure s'inscrit dans un cadre rectangulaire, cintré dans sa partie supérieure et non ovale, comme l'écrit par mégarde Miss Florence Ingersoll-Smouse[2]. A droite et à gauche, s'enroulent des branches de cyprès délicatement sculptées. Le couronnement se compose d'une urne que des festons relient à deux cassolettes fumantes.

Sur le socle du monument, se déroulait une longue inscription funéraire qui était ainsi rédigée :

A LA GLOIRE DE DIEU

ET A LA MÉMOIRE ÉTERNELLE

D'ANNE MARIE MARTINOZZI

PRINCESSE DE CONTY

Qui, détrompée du monde dès l'aage de XIX ans, vendit toutes ses pierreries pour nourrir durant la famine de MDCLXII les pauvres de Berry, de Champagne et de Picardie, pratiqua toutes les austéritez que sa santé put souffrir. Demeurée veuve à l'aage de XXIX ans, consacra le reste de sa vie à élever en Princes chrétiens les Princes ses enfans et à maintenir les loix temporelles et ecclésiastiques dans ses terres, se réduisit à une dépense très modeste, restitua tous les biens dont l'acquisition luy fut suspecte jusqu'à la somme de DCCC mil livres, distribua toute son espargne aux pauvres dans ses terres et dans toutes les parties du monde, et passa soudainement à l'éternité, après XVI ans de persévérance, le IV février MDCLXXII, aagée de XXXV ans.

PRIEZ DIEU POUR ELLE.

Louis-Armand de Bourbon, Prince de Conty, et François-Louis de Bourbon, Prince de La Roche-sur-Yon, ses enfans, ont posé ce monument[3].

1. La gravure de Charpentier se trouve au Cabinet des Estampes : *Topographie. Saint-André-des-Arts.* — Une autre gravure, plus petite et beaucoup moins nette, est reproduite par Raunié dans son *Epitaphier*, I, p. 10.

2. Fl. Ingersoll-Smouse, *La Sculpture funéraire en France* (Paris, 1912), p. 47.

3. Sur la princesse de Conti et sa famille, on peut consulter Ed. de Barthélemy, *une Nièce de Mazarin : la Princesse de Conti* (Paris, 1875); et surtout les belles études du duc de la Force : *le grand Conti* (*Revue des Deux Mondes*, 1921).

Le mari de la défunte, Armand de Bourbon, frère cadet du grand Condé, avait été gouverneur de Champagne. C'est peut-être pour cette raison que ses fils s'adressèrent à François Girardon, qui était originaire de Troyes.



R. Charpentier.
Le Monument de la princesse de Conti par Girardon.
Gravure. — Cabinet des Estampes.

A l'entrée du chœur de Saint-André-des-Arts, la stèle funéraire de la princesse de Conti faisait pendant au monument, d'inspiration toute païenne, de son fils, François-Louis de Bourbon, dont Nicolas Coustou l'aîné — et non Girardon, comme le dit Lenoir — avait évoqué la sagesse et la valeur sous les espèces un peu trop mythologiques d'une Pallas assise, appuyée d'une main sur un lion, symbole du courage, et tenant de l'autre le portrait du prince[1].

1. Ce bas-relief, daté de 1705, a été recueilli par le musée de Versailles (n° 1902 du catalogue de E. Soulié). — Dans son *Dictionnaire des sculpteurs* (Paris, 1906, p. 113), M. St. Lami l'enregistre comme mausolée de François-Louis de Bourbon, prince de *Condé*. C'est une erreur. Il faut lire Conti au lieu de Condé.

2° *Le transfert du monument au musée des Petits-Augustins, puis à la Malmaison* (1793-1815).

Sous la Révolution, la stèle de la princesse de Conti fut transportée avec tous les autres monuments funéraires, qui faisaient de l'église Saint-André-des-Arts un véritable Panthéon, au dépôt des Petits-Augustins. On la retrouve sous le n° 193 dans la série des catalogues du Musée des Monuments français. Voici en quels termes Alexandre Lenoir l'enregistre dans sa *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée Impérial des Monuments français* : « Un grand bas-relief consacré à la mémoire d'Anne-Marie Martinozzi, princesse de Conti, morte en 1672, âgée de trente-cinq ans, consistant en une belle figure de marbre blanc, à demi-bosse, accompagnée des attributs qui désignent la Foi, l'Espérance et la Charité, vertus caractéristiques de cette princesse. Ce monument, érigé par ses deux fils, a été exécuté par Girardon. On remarque de chaque côté une branche de cyprès, précieuse pour la délicatesse du travail. »

Le 6 germinal an IX (27 mars 1801), le ministre de l'Intérieur, Chaptal, donna aux administrateurs du Musée central (Louvre) et du Musée des Monuments français (Petits-Augustins) l'ordre de faire porter à la Malmaison un certain nombre de statues et de vases, réclamés par Joséphine pour la décoration du palais consulaire. Notre bas-relief devait faire partie du convoi. Car, sur l'*État des objets sortis du dépôt des Petits-Augustins* [1], nous relevons, à côté de plusieurs statues mythologiques provenant de Sceaux et de Marly ; d'une statue de grandeur naturelle, en terre cuite, par Germain Pilon, représentant un *Capucin;* d'une statue colossale en marbre blanc, représentant *Neptune*, par Puget ; d'une petite statue de *Nymphe*, sculptée par Pigalle, et de *l'Amour prêt à lancer un trait*, de Tassaert : *un bas-relief en marbre blanc, représentant la Mélancolie, sculpté par Girardon* (*venant de Saint-André-des-Arcs*).

Toutefois, bien que dans une lettre au ministre de l'Intérieur, datée du 11 germinal an IX (31 mars 1801) [2], Lenoir déclare qu'il s'est empressé de

1. *Archives du Musée des Monuments français*, III, p. 229. — Courajod. *Alexandre Lenoir : son Journal et le Musée des Monuments français*, 1887, III, p. 312.

2. Etat des statues remises par Lenoir pour la décoration de la Malmaison. *Arch. du Musée des Monuments français*, III, p. 24. — Le bas-relief de Girardon est mentionné comme faisant partie d'un second envoi, le 15 germinal an IX (5 avril 1801).

faire conduire à la Malmaison les sculptures « faites pour la décoration », dont il transcrit la liste détaillée, le bas-relief de Girardon resta au Musée des Monuments français. La preuve en est que l'impératrice Joséphine le faisait réclamer six ans après par ce billet, daté du 2 avril 1807 :

« Le chambellan de service près S. M. l'Impératrice a l'honneur de prévenir M. Lenoir que S. M. désire qu'il apporte lundy à la Malmaison le petit monument de la Mélancolie[1]. »

C'est donc en 1807, que la stèle de la princesse de Conti émigra dans le parc de la Malmaison. Après avoir fait changer les attributs pour dissimuler sa première destination, Lenoir la plaça lui-même dans un endroit solitaire « où elle faisait le plus bel effet[2] ». Dans un article du *Dictionnaire de la Conversation,* remis en lumière par Courajod[3], il nous confie de très curieux détails sur ces embellissements de la Malmaison aux dépens des Musées nationaux. « Sur un rocher, d'où l'eau paraissait sortir, je fis construire huit colonnes ioniques de marbre rouge de huit pieds de haut, provenant du Musée des Petits-Augustins. Je procurai aussi un *Saint François en habit de capucin*, par Germain Pilon, pour être placé dans une grotte, ainsi qu'un *bas-relief funéraire sculpté en marbre, par Girardon, afin qu'il y eût dans le parc un tombeau suivant l'ordonnance d'un jardin anglais.* »

C'était, en effet, l'époque où l'on ne concevait pas les parcs sans tombeaux. La sentimentalité romantique aidant, on en était venu à considérer que les vieilles « fabriques » d'antan : ermitages, temples de l'Amour, pagodes chinoises étaient avantageusement remplacées, dans le décor d'un jardin, par des monuments funéraires. Le *Jardin Elysée du Musée des monuments français,* la création favorite de Lenoir, était une sorte de Campo Santo où les sarcophages de Descartes et de La Fontaine avoisinaient le tombeau d'Héloïse et d'Abélard. Le pittoresque parc de Pavlovsk, près de Pétersbourg, dessiné par les soins de l'impératrice Marie Feodorovna, femme de Paul Ier, était également parsemé de tombeaux. On ne s'étonnera donc pas que Joséphine ait eu l'idée de réclamer un bas-relief funéraire pour décorer au goût du jour le parc de la Malmaison.

1. *Arch. du Musée des Monuments français*, I, p. 387.
2. Corrard de Bréban. *Notice sur la vie et les œuvres de François Girardon.* Paris, 1850.
3. Courajod. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1877. — *Alexandre Lenoir : son Journal et le Musée des Monuments français*, III, p. 312.

Les branches de cyprès, délicatement fouillées, qui formaient l'encadrement de la stèle, restèrent encastrées dans une baie du cloître des Petits-Augustins où Corrard de Bréban, le biographe de Girardon, les vit encore en place en 1832. Elles étaient, raconte-t-il, toutes humides d'un moulage récent : car les artistes les ont reproduites plus d'une fois dans leurs monuments funéraires. Elles sont peut-être égarées dans un coin de l'École des Beaux-Arts qui a remplacé, dans le couvent des Augustins, le Musée des Monuments français [1].



F. GIRARDON. — LA FOI.
Bas-relief du monument de la princesse de Conti, d'après la gravure de B. Charpentier agrandie et retournée.

3° *Le monument de la princesse de Conti depuis 1815 jusqu'en 1909.*

Après l'écroulement de l'empire napoléonien, en 1815, le domaine de la Malmaison passa de mains

1. Courajod n'en fait pas mention dans son étude précieuse, mais incomplète, sur *les Débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts.*



F. Girardon. — Le Sommeil.

Même bas-relief transformé.
Appartient à M. Georges Bernard.

en mains[1]. Les merveilleuses œuvres d'art que l'impératrice Joséphine y avait accumulées se dispersèrent. Les tableaux provenant de la galerie de Cassel furent vendus au tsar Alexandre Ier qui les transporta au musée de l'Ermitage. Le gouvernement de la Restauration aurait pu profiter de cette liquidation pour revendiquer les œuvres prêtées par le Musée central et le Musée des Monuments français : il négligea de faire valoir ses droits.

C'est seulement en 1877 qu'un certain nombre de ces sculptures, considérées comme bien national par suite de l'acquisition du domaine de la Malmaison par Napoléon III, en 1861, firent retour à l'État. Courajod a publié la liste des œuvres récupérées à cette époque ; il cite notamment *la Flore*, de René Frémin, et *l'Amour*, de Tassaert, aujourd'hui au Louvre, où il est catalogué sous le nom de François Gillet. Cependant, d'autres œuvres, d'importance au moins égale, restèrent entre les mains des particuliers qui avaient participé au lotissement du domaine : ce fut le cas de *la Tireuse d'épine*, de Pigalle, et de *la Mélancolie*, de Girardon.

« Qu'est devenu ce marbre ? se demandait Courajod en 1887, dans son étude sur le Musée des Monuments français. Il est probablement resté dans une des petites propriétés qui furent taillées dans le parc de Malmaison et il est vraisemblable qu'on le retrouve aujourd'hui exposé dans les salles du Musée des Arts décoratifs au Palais de l'Industrie. »

Ce que Courajod suggère prudemment, comme une simple vraisemblance, peut être désormais considéré comme une certitude. Il est parfaitement exact que le tombeau de la princesse de Conti était échu au propriétaire d'une des parcelles du domaine de la Malmaison et qu'il resta exposé de 1884 à 1890 à l'Union centrale des Arts décoratifs, où il fut même photographié, puisque la Bibliothèque du musée en possède une épreuve[2]. Mais depuis une trentaine d'années on en avait perdu la trace. M. Stanislas Lami, dans son *Dictionnaire des sculpteurs*, Miss Ingersoll-Smouse, dans son étude sur *la Sculpture funéraire en France*, le considèrent comme disparu. En fait, il était resté dans la famille Parent, qui le fit transporter à Varengeville-sur-Mer, près de Dieppe ; c'est là qu'il

1. Le domaine appartint successivement à M. Haguerman, banquier suédois (1826) et à la reine d'Espagne Marie-Christine (1842).

2. Album des tombeaux du XVIIe siècle, 99 (16).

passa en vente le 8 février 1909 et qu'un antiquaire parisien eut le mérite de le dénicher et la chance de l'acquérir au milieu d'un lot d'objets hétéroclites.

III

Une dernière question se pose à propos de ce bas-relief, dont nous avons conté les pérégrinations et les avatars. Quelle est sa valeur artistique ? Quelle place occupe-t-il dans l'œuvre funéraire de Girardon ?

Il ne nous est malheureusement pas parvenu intact. Si on le compare à la gravure de Charpentier, qui nous restitue l'état primitif du monument, on constate que la stèle a été rognée de plusieurs centimètres : de sorte que la figure, pareille à une estampe dont on aurait coupé les marges, se détache maintenant sur un champ trop étroit. Dépouillée de son encadrement architectural, qui lui donnait plus d'ampleur, elle a quelque chose d'un peu étriqué.

Les restaurateurs se sont permis des libertés encore plus graves envers cette figure tombale en la dépouillant de ses attributs caractéristiques pour la transformer en allégorie du *Sommeil*. Ce déguisement est loin d'être heureux. Le geste de la main droite qui s'appuyait sur l'ancre de l'Espérance perd toute signification. Quant à la substitution d'une tige de fleur somnifère au cœur enflammé qu'élevait la main droite, c'est un véritable contresens : autant les lignes verticales du buste et du bras levant un cœur brûlant, à la façon d'un cierge ou d'un ostensoir, s'accordaient avec une allégorie de *la Foi*, autant elles conviennent mal à une allégorie du *Sommeil*, qui exigerait des lignes tombantes et affaissées. Il y a une disparate criante entre le geste et le symbole.

A quelle époque ont eu lieu ces malencontreuses transformations? Qui les a ordonnées? Qui les a exécutées? D'après les renseignements recueillis, en 1832, par Corrard de Bréban, il est vraisemblable que l'opération a été pratiquée par ordre de l'impératrice Joséphine, et par les soins de Lenoir qui avait un goût fâcheux pour les arrangements factices de monuments. La métamorphose du tombeau de la princesse de Conti en une allégorie du *Sommeil* compte, sans doute, au nombre des méfaits de ce grand sauveteur de la sculpture française.

Péché véniel après tout! Car enfin, quelque regret que nous éprou-

vions de ce « tripatouillage », l'essentiel est que la figure principale nous soit conservée telle que la sculpta François Girardon. Sauf la fleur de pavot et les sillons grossièrement creusés dans le marbre pour dissimuler l'enlèvement de l'ancre, il n'y a guère de réfections à déplorer. C'est donc une œuvre originale de Girardon que nous avons sous les yeux et d'autant plus précieuse que, de l'aveu de son graveur et des écrivains du XVIIIe siècle, il l'a lui-même conçue et exécutée : *invenit et fecit*.

Cette modeste épitaphe adossée à un pilier n'est évidemment pas comparable aux grands tombeaux d'apparat que Girardon devait exécuter plus tard : le tombeau du cardinal de Richelieu dans la chapelle de la Sorbonne (1694)[1]; celui du marquis de Louvois, chez les Capucines de la place Vendôme (1699)[2]; ou même le monument de sa femme, Catherine Duchemin, autrefois à Saint-Landry, dont les fragments ornent aujourd'hui le chœur de l'église Sainte-Marguerite. Mais dans ce bas-relief qu'on peut dater approximativement de 1675 (la princesse de Conti étant morte en 1672) et qui serait par conséquent un de ses premiers monuments funéraires, on surprend, à son origine, la création d'un type de figure tombale auquel l'artiste reviendra avec une prédilection marquée. Nous pourrions en citer de nombreuses répliques que Girardon a traitées, il est vrai, en ronde bosse, mais qui s'apparentent de très près par le style à notre bas-relief : les plus remarquables sont la figure de *la Piété* portant un médaillon dans le double tombeau d'Olivier et Louis de Castellan, à Saint-Germain-des-Prés et celle de *la Science* éplorée aux pieds du cardinal de Richelieu.

Le bas-relief commémoratif de la princesse de Conti, cette nièce de Mazarin devenue la belle-sœur du grand Condé, ne présente donc pas seulement un intérêt historique de premier ordre, il mérite, malgré ses mutilations, d'être considéré comme un des exemplaires les plus caractéristiques du style de l'hrmonieux décorateur du parc de Versailles.

Louis RÉAU.

1. Dans la liste des œuvres de Girardon qu'il a dressée dans son *Dictionnaire des sculpteurs*, M. Stanislas Lami classe à tort le tombeau de la princesse de Conti après celui du cardinal de Richelieu, alors qu'il lui est certainement antérieur d'une vingtaine d'années.

2. Le tombeau de Louvois, exécuté par Girardon en collaboration avec Desjardins et Van Clève, a été transféré, en 1819, dans la chapelle de l'hospice de Tonnerre.



Cl. Giraudon.

Titien. — Vénus endormie.
Dessin. — Chantilly, Musée Condé.

LES DESSINS ITALIENS DU MUSÉE CONDÉ



Il n'est pas un visiteur du château de Chantilly qui ne se soit arrêté, non sans envie d'en voir davantage, dans l'une des chambres de la partie nommée « le Logis », devant les grandes armoires vitrées à armature d'acier, et sur les rayons desquelles sont couchés de grands cartons rouges portant, au dos, en lettres d'or, des indications de classement par écoles et pays. Ce sont les dessins et les gravures du musée Condé. On a puisé avec circonspection dans ces cartons; quelques rares pièces en ont été extraites pour décorer les panneaux des galeries. Une vingtaine au plus. Tout le reste demeure caché au public auquel, cela tombe sous le sens, on ne peut permettre de manier des feuilles fragiles.

En revanche, avec la libéralité la plus grande et la complaisance la plus entière, le conservateur du musée Condé, M. G. Macon, ouvre les armoires à quiconque, pour peu qu'il ait un titre, désire étudier, ou même simplement admirer. Les admirateurs sont nombreux; il ne se passe guère de jour d'été où les vitrines ne soient ouvertes. Mais ma surprise a été

grande d'apprendre que, depuis tant d'années déjà que le musée Condé est devenu public, aucun travail un peu détaillé n'avait été entrepris sur cette collection de dessins, sans parler des portraits historiques, ni des Carmontelle et des Raffet. Pour m'en tenir aux dessins originaux, ces cartons en contiennent en tout six cent quatre vingt-dix, tant italiens que flamands et français, ensemble considérable par conséquent, qui forme, on peut le dire, la matière suffisante, presque, à une histoire de l'art...

Ayant demandé, à titre de simple curieux, que l'on me montrât les dessins italiens, j'ai bientôt passé dans l'autre catégorie, celle de « l'étudiant ». Les cartons des écoles florentine, romaine, vénitienne et lombarde m'ont été ouverts, et c'est le résultat de mon exploration que je consigne ici, en cette courte et succincte revue dont le plus grand mérite réside dans sa nouveauté.

Les dessins des écoles italiennes sont au nombre de cent soixante-dix. Tous les grands noms de la peinture et même de la sculpture, comme celui de Donatello, s'inscrivent à ce catalogue, et certains par des pièces on peut dire uniques, sans l'étude desquelles, même, la connaissance d'un artiste serait incomplète et risquerait d'être faussée dans ses lignes essentielles.

Je pense, en disant cela, je pense surtout au dessin de Pisanello. De Vittore Pisano, dit Pisanello, l'œuvre picturale, on le sait, est à peu près perdue. Quelques débris de fresques à Vérone et à Milan sont tout ce qui nous est parvenu de lui, qui est bien plus célèbre, de nos jours, comme médailleur que comme peintre. Et pourtant, nous savons que, de son temps, la première moitié du xve siècle, il était connu comme l'un des plus grands décorateurs, rival et compagnon de travail de Gentile da Fabriano. On admet généralement que l'école véronaise et l'école vénitienne furent suscitées par eux, par leurs travaux communs dans les deux villes, à Venise particulièrement par leur décoration du Palais ducal, détruite bientôt par un incendie, — auquel, il est vrai, nous devons *le Triomphe de Venise* et *le Paradis*...

L'influence de Pisanello sur les débuts de l'école vénitienne est-elle, cependant, aussi considérable qu'on l'a cru jusqu'ici ? Depuis très peu de temps, une découverte pose à nouveau le problème, et en d'autres termes.



Cl. Giraudon.

PISANELLO. — ÉTUDES DE PERSONNAGES EN COSTUME DE COUR.

Dessin à la plume, rehaussé d'aquarelle. — Chantilly, Musée Condé.

M. Fiocco, conservateur à l'Académie de Venise, vient, en effet, de découvrir à San Zaccaria de Venise des fresques très importantes d'Andrea del Castagno, datées de 1442, quatorze ans avant la mort de Pisanello. Un peintre comme Castagno, aussi puissant, violent même et, mieux, aussi brutal, a dû certainement exercer une action très vive sur la cohorte vénitienne qui cherchait alors sa voie, et que l'on avait groupée autour de Gentile et de Pisanello, faute de lui connaître d'autres maîtres. Et Mantegna qui arrivait à Venise, âgé de douze ans, en même temps que Castagno, Mantegna peut légitimement être ravi au pâlot Squarcione pour honorer le farouche Florentin de sa discipline.



Cl. Giraudon.

DONATELLO. — ÉTUDE POUR UNE « MISE AU TOMBEAU ».

Dessin à la plume et au bistre. — Chantilly, Musée Condé.

Mais c'est une autre affaire. Celle d'aujourd'hui est de constater dans le trésor de Chantilly la présence d'un dessin de Pisanello, et quel dessin! La reproduction que nous en donnons ici permet d'en juger. Il est la perle

de la collection, non seulement par sa rareté, mais aussi par sa perfection : ces profils, où le médailleur se retrouve, et ces costumes, où le



Cl. Giraudon.

BOTTICELLI. — ÉTUDE POUR « LA CALOMNIE ».

Dessin à la plume, rehaussé de couleur. — Chantilly, Musée Condé.

grand décorateur joue de toutes ses ressources naturelles. Il est tracé à la plume et rehaussé d'aquarelle, sur une feuille de vélin haute de 0 m. 275

et large de 0 m. 160. Il provient, ainsi qu'un grand nombre des dessins de Chantilly, de la collection Reiset achetée, on le sait, par le duc d'Aumale.



Cl. Giraudon.

VERROCCHIO. — FEUILLE D'ÉTUDES.

Dessin à la plume. — Chantilly, Musée Condé.

Cet hommage rendu à la supériorité, reprenons un ordre plus logique. En tête vient tout naturellement Giotto avec deux dessins. L'un est une

première pensée d'une partie de la voûte de l'église inférieure d'Assise, celle où est peint *le Mariage de saint François avec la Pauvreté;* il est à la plume sur vélin et provient de Reiset. L'autre, à la plume et au bistre, après avoir appartenu à Vasari, a passé en Angleterre où le duc d'Aumale l'a acheté de lord Woodburn; il représente *la Navicella*, celle que l'on voit au portique de Saint-Pierre. Et voilà, en deux dessins, les deux œuvres capitales du grand créateur de la peinture moderne.

Cent ans sont sautés, — la peinture les sauta aussi, à peu près, — et voici Baldovinetti. La première génération du Quattrocento a passé cependant, de Masaccio à Benozzo, et apparaissent ceux qui, n'ayant plus le monde à découvrir, vont découvrir la peinture, c'est-à-dire approfondir la technique, pousser l'habileté à l'extrême et préparer ainsi les voies au second Quattrocento qui, dès lors, saura tout, — et n'aura plus qu'à faire preuve de talent. Baldovinetti, qui a suivi les leçons d'Ucello et de Castagno, compte parmi les premiers de ces techniciens. Il eut, en outre, la gloire de « créer » pour ainsi dire le paysage, jusqu'à lui secondaire, indifférent et qu'il élève à la personnalité dominante dans sa fresque de l'Annunziata. Quel dommage que ce *Portrait de Dante*, du musée Condé, n'ait pu être exécuté du vivant du poète mort en 1320, — un siècle avant la naissance de Baldovinetti ! Dante, sous la plume d'un tel réaliste et d'un tel scrupuleux, nous le « tiendrions » sûrement...

De l'Angelico, trois dessins des plus suggestifs et précieux. Deux font partie d'un triptyque dont le troisième volet est au Louvre; ils représentent la première étude de l'*Histoire de saint Étienne* que nous voyons aujourd'hui peinte aux murs de la petite chapelle du Vatican. L'autre dessin représente *le Jugement dernier*, et il est bien curieux par le geste du Christ. On sait que Michel-Ange prit le geste de son *Jugement* à la fresque de Pise. On le sait, du moins on le disait. Car entre Pise et Michel-Ange, il y a l'Angelico, — qui donne aussi au Christ le même geste, dans le dessin du musée Condé. Michel-Ange a-t-il vu le dessin de l'Angelico, ou le geste était-il classique, sorte de canon ?

Je passe sur deux Filippino, un Pesellino, dessin pour la prédelle de Santa Croce, — *opera veramente stupenda,* dit Vasari, — pour arriver tout de suite à un Donatello provenant de la collection Reiset, à la plume et au bistre, haut de 0 m. 415 sur 0 m. 280 de large, étude pour une *Mise au*



Cl. Giraudon.

École de Léonard de Vinci. — La Joconde.

Dessin. — Chantilly, Musée Condé.

tombeau de la Vierge. C'est de ce croquis que l'on pourrait dire : *opera stupenda !* Donatello est là tout entier, sa griffe nerveuse et sa grande habileté de réaliste. La pièce est capitale pour ce qu'elle nous dit aussi des procédés de travail du grand sculpteur. Et peut-être pourrait-on trouver dans ce dessin la première pensée du bas-relief que l'on voit sur la paroi du chœur du Santo, à Padoue. Un autre Donatello figure aussi à côté du premier, un *Saint debout;* mais l'attribution à Donatello semble douteuse.

Aussitôt après, viennent trois Botticelli : une *Vénus sortant de l'onde*, à la plume, sans rapport avec la *Vénus* des Offices ; une étude pour *la Calomnie*, à la plume, rehaussée de couleur, sur papier teinté, de 0 m. 265 × 0 m. 199; et une même étude de *la Calomnie*, de même dimension. Le duc d'Aumale se trouvait, en 1887, à Florence d'où il écrivait : « Ce tableau (il parle du tableau des Offices dont ces deux dessins sont les études) est charmant, c'est bien une œuvre de la Renaissance, un effort pour traduire les symboles et la physionomie antiques. Botticelli avait lu dans Lucien la description d'un tableau d'Apelle; il a essayé de le refaire, la gravure le rend mal. » Lorsqu'il écrivait ces lignes judicieuses, le duc d'Aumale possédait déjà les deux études, depuis six ans : il les avait payées cinquante-deux livres sterling...

Comment s'arrêter, si curieux soit-il, à un Lorenzo di Credi lorsque sept Verrocchio se présentent en ce nombre imposant? Ils proviennent de la collection His de la Salle, tracés à la plume sur papier rose de 0 m. 275 × 0 m. 195, et datés de 1487, un an avant la mort de Verrocchio. Le maitre et le collaborateur, — pour le tableau des Offices, — de Léonard, le grand peintre et sculpteur peut se retrouver facilement dans ces sept dessins dont nous reproduisons une feuille.

Et voici l'élève, Léonard lui-même, avec trois dessins : une figure d'enfant qui est celui de *la Vierge aux rochers* du Louvre, dessin à la sanguine, que le prince acheta en 1865 à la vente Despéret pour la somme de 1.000 francs; une figure debout, drapée, le haut à la plume, le bas au pinceau, de onze centimètres sur huit, et provenant de la collection Reiset; enfin, le dessin exposé dans les salons du musée Condé, et que nous reproduisons ici, la fameuse *Joconde nue*. On sait que le comte Joseph Primoli possède, lui aussi, un tableau représentant une *Joconde nue*. Celle du dessin de Chantilly semble tout de même bien épaisse pour être une

Joconde. Le sourire est épais aussi... Il y a cependant analogie incontestable, et ce dessin, alors, serait bien précieux pour nous renseigner sur les étapes de notre *Joconde* du Louvre[1].

Un Signorelli très important vient ensuite, une étude pour *le Jugement dernier* d'Orvieto, à la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier



Cl. Giraudon.

FRA BARTOLOMMEO. — FEUILLE D'ÉTUDES.

Dessin à la pierre d'Italie. — Chantilly, Musée Condé.

gris (0 m. 195 × 0 m. 250, collection Reiset). On sait quelle influence Signorelli exerça sur Michel-Ange. Et il serait à souhaiter que les voyageurs s'arrêtassent plus souvent à Orvieto. Les fresques de Signorelli sont du plus haut enseignement, préparation admirable à la visite de la Sixtine qui devient beaucoup plus lisible aussitôt.

1. D'après une communication faite par M. Henry Lemonnier à la Société de l'histoire de l'art français (séance du 7 janvier 1921), M. Ad. Venturi, qui a pu récemment étudier à Chantilly les dessins portant le nom de Léonard de Vinci, voit dans ces dessins, non la main du maître lui-même, mais celle d'un élève. — N. D. L. R.

Et voici Michel-Ange avec deux feuilles, l'une portant cinq figures nues, drapées, études pour l'un des prophètes de la Sixtine, pense-t-on ; mais Mariette, à qui ce dessin à la plume a appartenu, prétendait y voir une étude pour une des figures du tombeau de Jules II. On peut choisir, en effet. Quant au second dessin, reproduit ici, il représente, comme on le voit, *la Vérité*. Il est à la plume et haut de 0 m. 245 sur 0 m. 195. Il provient de la collection Reiset.



Cl. Giraudon.

RAPHAEL. — ÉTUDES DE FIGURES NUES.

Dessin à la plume. — Chantilly, Musée Condé.

Cinq Pérugin, dont l'un est une étude du saint Joseph du *Mariage de la Vierge*, du musée de Caen ; à signaler aussi une admirable tête de vieillard, plus vigoureuse et réaliste que nous ne sommes habitués à en voir sous les doigts du Pérugin. De Spagna, une étude pour la fresque de la Chapelle des roses à Santa Maria degli Angeli d'Assise. Cinq Fra Bartolommeo, dont une étude pour le grand tableau du



Cl. Giraudon.

MICHEL-ANGE. — LA VÉRITÉ.

Dessin à la plume. — Chantilly, Musée Condé.

Pitti, à la pierre noire sur papier rose. On sait l'influence de Fra Bartolommeo sur Raphaël. Il fut le Signorelli de ce Michel-Ange... Le dessin que nous reproduisons donnera une idée assez juste de ce que Raphaël a pu prendre à Bartolommeo, — et même d'une certaine parenté entre celui-ci et Pérugin, ce qui peut-être, alors, pourrait rendre la part moins grande qu'on ne le croit généralement, de l'un ou de l'autre, dans le développement de Raphaël... à moins qu'ils ne se conjuguent toutefois...

Raphaël figure dans ce prestigieux ensemble avec neuf dessins, dont deux sont encadrés et exposés au public. Parmi les autres, il faut signaler : les cinq figures nues, reproduites ici, et qui semblent être une étude pour la *Sainte Famille* de Munich; la première pensée de *la Dispute du Saint Sacrement* du Vatican, qui date de 1508, et que le prince acheta en 1841 à la vente Roger qui la tenait de Mariette qui l'eut de Crozat (0 m. 220×0 m. 410); une étude pour une des *Sibylles* de la Pace à Rome; une étude pour l'épisode des *Heures jetant des fleurs* des *Noces de Psyché* à la Farnésine; enfin un « facchino » acheté 800 francs en 1865 à la vente Despéret.

Un dessin de Garofalo, le peintre de Ferrare; onze de Jules Romain, dont un retouché, unique collaboration, par Rubens; seize de Perino del Vaga, élève, comme Jules Romain, de Raphaël dont il suit peut-être plus étroitement les leçons que Jules Romain, s'il est, en revanche, plus maniéré, et dont l'œuvre principale est la décoration du palais Doria de Gênes; douze Caravage et deux Andrea del Sarto, tous deux *portraits* de sa femme, à la sanguine. La reproduction de l'un des deux permet de juger de la parenté avec Raphaël. Élève lui aussi de Fra Bartolommeo, Andrea a su marquer sa personnalité par une recherche heureuse de la transparence des couleurs, profonde et lumineuse, le premier de tous qui ait accordé dans le tableau une importance égale à la couleur et à la composition. Peintre douloureux aussi, peut-on dire, il a atteint la maîtrise de l'expression humaine tout en restant suprêmement distingué, voire hautain, dans cette expression. Andrea del Sarto n'est pas de ceux qui bouleversent au premier aspect, s'il est de ceux qui vous prennent le plus profondément et le plus durablement.

A côté de lui, Bandinelli, le sculpteur florentin, le grand jaloux de Michel-Ange, celui-là même qui détruisit le carton de *la Bataille de Pise* et qui osa placer son *Hercule et Cacus* à côté du glorieux *David* :

ou les voit encore tous deux aujourd'hui, côte à côte, de chaque côté de la porte du Palais Vieux, pour la définitive revanche de la victime. Une étude de Mantegna pour le *Triomphe de César* d'Hampton Court; un Gentile Bellini, un Giovanni Bellini, un Giorgione, un Carpaccio et, de Titien, l'étude pour la *Vénus* de Dresde, reproduite ici, une étude



Cl. Giraudon.

P. Véronèse. — Étude pour une composition historique.

Dessin. — Chantilly, Musée Condé.

de *Saint Pierre martyr* des plus précieuses, puisque le tableau, autrefois à S. Giovanni e Paolo, à Venise, a péri dans l'incendie de la chapelle où il se trouvait, enfin un *Philippe II*, acheté par le prince en 1881.

De Véronèse, *Deux chevaliers* que nous reproduisons, un Pordenone, deux Canaletti, un Guardi, un Corrège, cinq Parmesan, huit Primatice, dont plusieurs études pour la décoration de Fontainebleau. Enfin, trois Louis Carrache, quatre Annibal Carrache, trois Dominiquin, deux Guerchin, et un Tiepolo : *Joseph chez Pharaon*, à la plume et à la sépia.

N'avais-je point raison de dire, en commençant, que ces cartons du musée Condé, ces cartons italiens formaient presque un résumé, par des pièces essentielles, de l'histoire de l'art italien ? De Giotto jusqu'à Tiepolo, il ne manque guère de nom capital, sauf Ghirlandajo et Piero della Francesca. Et grâce à ces dessins, quelques œuvres universellement connues peuvent être étudiées plus complètement par le secours qu'elles apportent de leur premier jet, de leurs tâtonnements. Il serait à souhaiter qu'on entreprît le dépouillement complet des autres cartons, ceux des écoles française, flamande et hollandaise. On obtiendrait, en un admirable raccourci, une petite histoire de l'art, — ce que le duc d'Aumale avait précisément voulu faire en rassemblant ces dessins qu'il a légués à la France pour qu'elle s'en instruisît, s'en ennoblît aussi.

André Maurel,
Inspecteur général des Beaux-Arts.



Cl. Giraudon.

Andrea del Sarto.
Portrait de la femme de l'artiste.
Dessin à la sanguine. — Chantilly, Musée Condé.

CHRONIQUES

PROPOS DU MOIS

LA MORT DU CUBISME



Le Salon d'automne a paru, cette année, bien « sage ». Les organisateurs avaient relégué leurs fauves dans des extrémités de galerie ; espéraient-ils que les visiteurs n'iraient pas jusque-là ? Vain espoir, c'est pour eux que le grand public vient, au mois d'octobre, au Grand-Palais. Avoir honte du parent pauvre est toujours un vilain sentiment. Ici, c'est en plus de l'ingratitude. Les amateurs de peinture accourent au retour des vacances, avides de savoir où en est la révolution menée par les « cubistes ». Si les meneurs étaient mis sous le boisseau, le public ne comprendrait pas et s'en irait déçu.

Il a donc cherché et trouvé cette avant-garde. Mais elle a paru manquer de pointe. Le cubisme est en déclin. Les cubes commencent à mollir, à fondre ; le flot de térébenthine charrie encore des blocs ; mais, on ne peut s'y tromper, c'est le dégel. Allons-nous voir vraiment la fin de cette crise étrange et sans précédent, qui commença comme une farce d'atelier et qui prit si rapidement l'ampleur d'une épidémie ? Je ne sais quelle place les historiens de l'art donneront à ce curieux phénomène ; mais ceux qui font profession d'étudier les maladies sociales y trouveront un exemple admirable de mimétisme visuel. On savait quelle est la force de propagation des images ; en quelques semaines, la mode transforme la silhouette des Parisiennes. On savait que les générations de peintres, en se succédant, nous laissent de la même nature des portraits différents. Mais on n'avait encore jamais porté un tel défi à nos habitudes ; on n'avait encore jamais considéré notre œil comme un instrument négligeable, comme un témoin suspect dans les arts de la forme. Et voici pourtant que, en quelque trois ou quatre ans, la maladie cubiste a gagné la vision de nombreux jeunes peintres et la contagion a touché tous ceux qui n'étaient pas immunisés par la robustesse de leur tempérament ou abrités par leur âge contre les maladies de croissance.

L'ampleur du phénomène oblige à le prendre au sérieux. Évidemment, il y eut en cette affaire une farce énorme et les esthéticiens qui se sont le plus échauffés à nous présenter cette école n'ont pu nous cacher son origine historique ; elle sent encore la pipe et la chope qu'elle respira dès le berceau. Mais cette gageure tient ; elle a survécu à la guerre ; sur cinq ans de ruines, le cubisme se dresse triomphant. Il faut donc que ce défi au bon sens réponde à un vice secret de notre nature. Cherchons.

Ne cherchons pas dans les préfaces. La littérature esthétique est d'une complai-

sance qui déconcerte. La même préface peut servir à commenter le fauve le plus féroce ou Monsieur Bouguereau. Il suffit de changer le titre. Ce sont les œuvres qui doivent se présenter elles-mêmes. Rappelons-nous. Cela avait commencé par de grandes peintures de couleurs ternes et fades ; sous un jeu compliqué de facettes, de polyèdres vus par un œil trouble, photographiés par un appareil tremblant, on discernait des formes d'une laideur bête. Et c'était ennuyeux, pénible, comme un étalage de blanchisseuse : des amoncellements de faux-cols et de manchettes. L'on sentait que le peintre avait dû s'ennuyer prodigieusement et, comme il semblait consciencieux, nous le plaignions beaucoup.

On trouva mieux pour nous distraire. D'abord des effets d'explosifs ; des objets brisés entrant les uns dans les autres ; couleurs violentes, peintures cruelles, ou bien de grands cônes lumineux s'entrecroisant, comme si de puissants projecteurs, furieusement, vomissaient le ripolin. A côté de ce cubisme triangulaire, celui des maîtres qui cherchent la beauté en mêlant des jetons sur le tapis vert d'une table de jeu, ceux qui entreprennent un puzzle difficile, désespéré, qu'ils nous abandonnent, etc...

Puis les maîtres qui se sont rappelé les jeux de cubes de leur enfance. Ceci est plus gentil. Petites maisons de bois avec une petite ombre portée. C'est ingénu, charmant. On a envie de bêtifier : bobo, baba, lolo. Ce sont ceux-là qui nous font le mieux comprendre la raison profonde de tant d'acrobaties. Mais nous l'avons mieux comprise encore lorsque des cubistes extrêmes ont joué « pour de vrai » avec des volumes ; ils ont posé là le pinceau et la couleur ; ils ont pris la scie et le rabot et se sont mis à clouer des planches. Les tableaux de menuisier que nous admirâmes naguère auraient dû être achetés par l'État et devraient figurer dans un musée d'enseignement. Ils représentent le point culminant de l'école : le moment où la beauté suprême est atteinte. Après quoi, il ne peut plus y avoir que décadence. Et c'est pourquoi, sans doute, le cubisme ayant dépassé le zénith semble maintenant incliner vers le crépuscule.

Et de cette visite rapide, il résulte clairement que ces peintres se sont proposé d'abord d'exprimer la solidité. L'impressionnisme avait trouvé un champ presque inexploré, la peinture de l'atmosphère. Il avait analysé les caprices de la lumière, la fantaisie des reflets ; il avait ignoré les choses et n'avait voulu en retenir que les aspects changeants. Les plus hardis de cette école s'étaient noyés dans la brume du matin ou l'éblouissement de midi et ils en avaient rapporté des féeries inépuisables. Une génération nouvelle a brusquement tourné le dos à ces maîtres. La peinture, après s'être dissoute dans la brume et la lumière, a voulu construire des formes solides. Et l'on parle maintenant de « volumes », comme on parlait, il y a quelques années, de « taches ». Cette réaction est parfaitement légitime. Mais ce qui l'est moins, c'est que nos jeunes peintres veuillent traiter les formes avec la même désinvolture, la même fantaisie personnelle que les impressionnistes pouvaient montrer quand ils peignaient des reflets changeants. Ils se sont donc heurtés ici aux exigences du bon sens. Le bon sens n'a pas tenu longtemps. Il a été admis que la peinture n'avait nullement pour objet de représenter les choses telles qu'elles sont. — « Mais alors, pourquoi prenez-vous modèle sur la réalité ? leur a-t-on dit. — Mais nous n'avons pas besoin de la réalité, ont répondu les peintures de ces jeunes audacieux. Notre art n'est pas d'imitation, mais de création. Nous continuons l'œuvre des sept journées.»

Et allez donc ! Il ne reste plus à ces peintres qu'à prouver l'existence et l'utilité, et enfin l'attrait des images qu'ils mettent sous nos yeux.

Il est donc un cubisme « réaliste » qui a surgi par antithèse de l'impressionnisme. Il est aussi un cubisme « décoratif ». Ce dernier me paraît d'origine germanique et doit s'écrire avec un K. De tout temps, l'architecture a été à l'origine des styles décoratifs. L'imagination humaine invente très peu ; la plupart des formes ornementales adoptées au cours des siècles sont nées de conditions matérielles et résultent de nécessités mécaniques. De l'architrave et de la croisée d'ogives se sont déduits deux systèmes décoratifs. L'architecture du béton donne aujourd'hui naissance à une ornementation géométrique; la même caisse qui a servi à mouler le ciment paraît avoir fourni le modèle d'un mobilier nouveau. Ces formes cubiques devaient naturellement passer chez les peintres. Et de fait, s'il arrive parfois que cette vision paradoxale offre quelque aspect de raison, c'est quand le tableau se présente dans l'un des charmants intérieurs exposés au Salon d'automne. On s'étonne moins de voir des peintures polyédriques, quand tout autour s'affirment les silhouettes carrées et les parallélipipèdes. Toutefois, il y a un contraste assez déplaisant entre ces meubles, qui sont de matière rare, d'exécution raffinée, et ces peintures qui sont naturellement d'une grossièreté agressive : contraste d'autant plus choquant que la hiérarchie naturelle des dignités entre les meubles est renversée. C'est le tapis qui devrait être suspendu au mur, car il est de belle laine précieuse ; le tableau, au contraire, est de matière et de métier vulgaires et ne vaut pas cinq francs ; c'est lui qui devrait servir de paillasson.

Il y avait donc quelques motifs raisonnables au départ de cette peinture paradoxale. Mais tout a été faussé par le besoin de scandale. On paraît avoir voulu employer la violence pour nous obliger à changer nos habitudes. On affecte de saboter tout ce qui, jusqu'à ce jour, semblait respectable, la correction, l'élégance, le goût. C'est la méthode révolutionnaire. Détruisons d'abord ; on reconstruira ensuite. Parmi ces violents, il y a des rusés ; ceux-là savent bien qu'ils ne parviendront pas à changer la forme de notre rétine, à nous donner l'œil à facettes des insectes ; mais ils savent qu'ils parviendront au moins à nous dégoûter de nos admirations traditionnelles. Et l'on se demande parfois si les misérables n'y parviennent pas peu à peu. Quel affreux projet ! Mais comment ne craignent-ils pas d'entraîner la peinture tout entière dans cette subversion de nos plus anciennes habitudes ? Les révolutions ne sont pas suivies nécessairement d'une ère de bonheur. Les invasions barbares, tant prônées par les historiens romantiques, ont bien détruit la civilisation latine ; mais avant que parût une civilisation nouvelle, il fallut traverser cinq ou six siècles de pure barbarie. Il ne faut détruire que ce que l'on peut remplacer. Avant de déchaîner l'ilote ivre, il faut savoir si l'on pourra le brider quand il sera intolérable. Le cubisme doit, paraît-il, nous affranchir de bien des routines. Mais, hélas ! ne va-t-il pas éteindre en nous le sens du dessin ? A mesure que les artistes se libèrent de cette affreuse gymnastique, ils ne paraissent pas en rapporter le goût des belles formes : ceux qui ont passé par cette acrobatie en reviennent boiteux.

Cet attentat prémédité contre tout ce qui a été acquis, durant des siècles, par des artistes probes, pouvait parfaitement réussir. L'expérience prouve que l'habitude

fait accepter les déformations les plus saugrenues. Une seule institution s'opposait fortement à la révolution : les musées. Pour que le cubisme triomphât, il fallait d'abord brûler le Louvre. Sans doute, les musées enseignent que les goûts sont changeants. Mais ils nous enseignent aussi à distinguer dans les déformations ce qui vient de l'ignorance et ce qui est intentionnel. Ils nous apprennent à ne pas confondre l'archaïsme et la décadence. Parfois, nos révolutionnaires vont chercher des patrons parmi les grands noms du passé. Le grand « déformateur » présenté cette année par le Salon était Daumier. Et ses admirables lithographies faisaient éclater deux vérités qui sont la négation du cubisme. D'abord, elles montrent une parfaite adaptation de la pensée et de la forme; les pires déformations traduisent toujours un sentiment; elles déforment pour obtenir le comique et sont donc un hommage à la beauté et à l'harmonie traditionnelle. De plus, elles sont d'un artiste habile, qui joue de son instrument en virtuose, et non d'un saboteur.

C'est donc le passé qui nous sauvera du sombre avenir dont le présent nous menace. Nous pourrons retirer de cette crise plusieurs enseignements. On notera d'abord que le public s'est fort bien tenu. L'a-t-on assez injurié, ce public qui n'a compris ni Delacroix, ni Courbet, ni Manet... Nous ne savons ce qui se passait dans les Salons au temps de ces artistes. Mais nous pouvons attester que, dans les Salons d'automne du xx[e] siècle, le public a été vraiment provoqué et que jamais il ne s'est fâché. Son humeur fut parfaite.

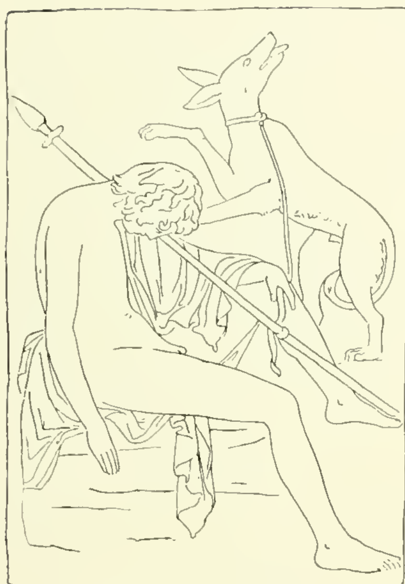
La critique, ou plus exactement la littérature, a donné un gros appui à l'émeute. On a vu des choses hideuses accompagnées de commentaires exquis, des peintures foraines expliquées par des puristes de notre langue. Cette alliance est d'autant plus étrange que les prosateurs de chez nous crient au sacrilège et prédisent la fin du monde à la seule pensée que l'on pourrait toucher à notre vocabulaire ou à notre syntaxe. Ils gémissent sur la crise du français. Mais la crise du dessin, ils l'aggravent. On admire ainsi, en eux, à la fois la hardiesse de leur pensée et le purisme de leur goût. Ils rappellent assez bien ces hommes d'affaires qui fomentent le bolchevisme chez le voisin et chez eux appuient l'autorité. Pourquoi ainsi renforcer la tradition en littérature et installer la révolution en art? Ce serait bien long de donner toutes les raisons. Mais il en est une qui saute aux yeux. Tous les Français apprennent à lire, la plupart apprennent à écrire; quelques-uns s'essaient à « bien écrire ». Combien ont appris à dessiner? Ainsi donc, toucher à la langue, écrire farmacie avec un f, c'est offenser le pays tout entier; mais, quand on peint une tête, placer les deux yeux du même côté du nez paraît un aimable badinage.

Le « cubisme » n'est pas né de l'amour. Il est le triste produit d'un système et d'une littérature d'apocalypse. Cet avorton n'était pas viable.

Louis HOURTICQ.
Professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts.

ANTIQUITÉ

UN EXEMPLE DE L'ACTION DE L'ART SUR LA LITTÉRATURE : « ENDYMION ENDORMI »



ENDYMION ENDORMI.

Bas-relief. — Rome, Musée du Capitole.

Dans les bois du Taygète, Cymodocée rencontre Eudore endormi près de l'autel des Nymphes : « ... Elle aperçut un jeune homme qui dormait, appuyé contre un rocher. Sa tête, inclinée sur sa poitrine et penchée sur son épaule gauche, était un peu soutenue par le bois d'une lance : sa main, jetée négligemment sur cette lance, tenait à peine la laisse d'un chien qui semblait prêter l'oreille à quelque bruit; la lumière de l'astre de la nuit, passant entre les branches de deux cyprès, éclairait le visage du chasseur; tel un successeur d'Apelle a représenté le sommeil d'Endymion[1]. »

Dans cette description, a-t-on dit[2], Chateaubriand s'est inspiré des poèmes d'Ossian, dont il a assurément subi l'influence[3]. Je crois plutôt ici à l'imitation d'une œuvre classique, qu'il a pu connaître, soit lors de son séjour à Rome (1803; *les Martyrs* sont de 1809), soit par quelques-unes des nombreuses images qui en ont été données[4], imitation plus naturelle que celle du brumeux barde, puisque la scène a lieu en Grèce même.

Le charmant relief d'*Endymion endormi*, au musée du Capitole, trouvé sur l'Aventin sous le pontificat de Clément XI, répond trait pour trait à cette description[5]. C'est l'attitude exacte d'Eudore. Comme celui-ci, Endymion, fatigué de la chasse, s'est endormi sur un rocher; sa tête s'incline, penchée sur l'épaule gauche et

1. Chateaubriand, *les Martyrs*, livre I.

2. Bellessort, *Études et figures : variétés littéraires*, 1921, p. 62 (*Ossian et l'Ossianisme*).

3. Van Tieghem, *Ossian en France*, 1917.

4. Ex. *Museo Capitolino*, IV, 1782, pl. 53.

5. Reinach, *Répert. de reliefs*, III, p. 185; Roscher, *Lexikon. d. griech. und röm. Mythologie*, s. v. Endymion, p. 1246, etc.

légèrement soutenue par le bois de l'épieu ; la laisse semble échapper de sa main qui s'entr'ouvre, et le chien, qui se retourne en aboyant, annonce la venue de Séléné.

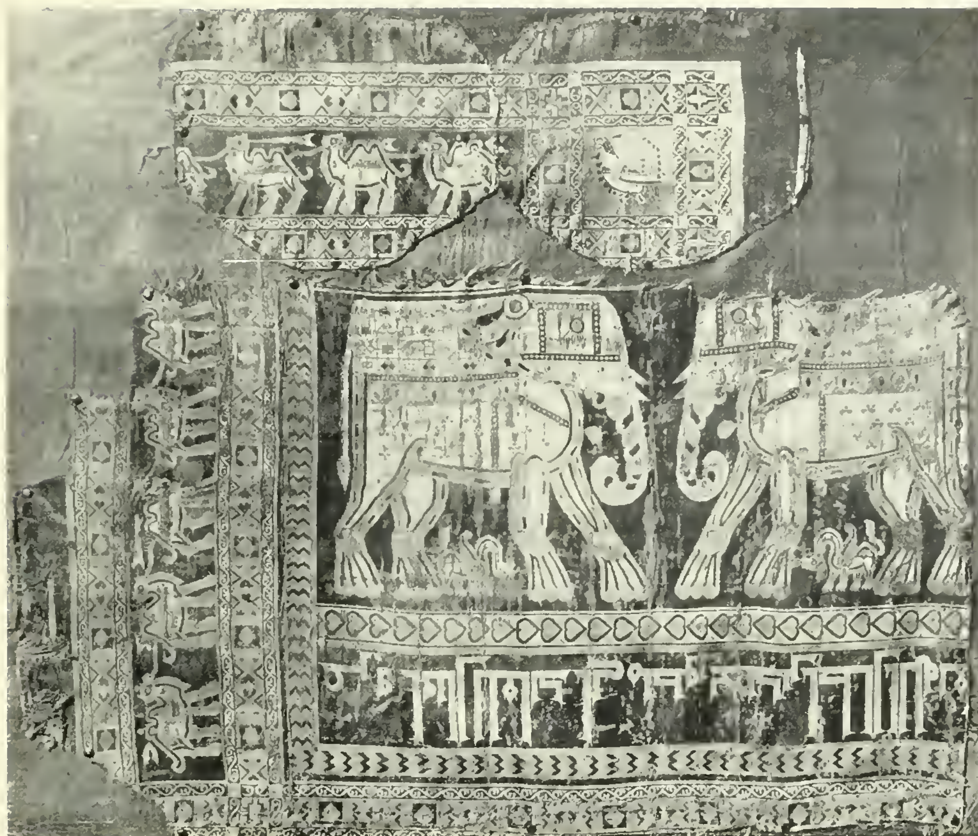
Imitation ou coïncidence? Éternelle question ! Cependant la précision des analogies permet de croire que l'auteur a songé à cette image, et même qu'il en a noté les détails pour s'en servir dans sa transcription littéraire. Les derniers mots de la phrase précitée : « tel un successeur d'Apelle a représenté le sommeil d'Endymion », ne semblent-ils pas indiquer la source à laquelle Chateaubriand a puisé ? Il a ajouté ce que le relief ne pouvait donner, la lune dont les rayons éclairent le visage du dormeur. Mais peut-être que le prototype pictural dont dérive cette sculpture hellénistique la montrait déjà, et il ne serait pas invraisemblable que Chateaubriand y ait songé, en cherchant sa documentation dans les commentaires érudits consacrés à cette œuvre[1]; de là cette allusion au successeur d'Apelle. Le peintre hellénistique aime ces effets de lumière inconnus jusqu'à lui, et le poète l'imite. Chérémon célèbre les reflets que la lumière de la lune répand sur les membres nus des jeunes filles endormies; Apollonius de Rhodes décrit ceux qu'elle répand sur le corps délicat d'Hylas, sur le fin vêtement d'une jeune fille; il montre, dans une nuit claire, Jason portant la toison d'or dont les reflets teintent de rouge son visage; étendue sur le lit, pendant la nuit de noces du héros et de Médée, elle colore d'un éclat rougeâtre les corps des nymphes présentes...

Des peintures modernes, illustrant ce thème, montrent ce clair de lune, mais aucune ne présente les analogies que nous indiquons; que l'on regarde, par exemple, le tableau du Guerchin de la galerie Doria à Rome[2]. Elles attestent du moins, d'accord avec les textes antiques, que ce détail n'a rien de spécialement ossianique, et qu'il ne suffit pas à lui seul à laisser supposer cette influence septentrionale. La scène entière est grecque. Chateaubriand, dans ses *Martyrs*, n'a-t-il pas poussé la reconstitution archéologique fort loin, souvent laborieuse et froide? A chaque instant, on relève quelque souvenir des monuments antiques de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, existants ou mentionnés par les textes : la statue de Diane Limnatide répète un type connu d'Artémis (livre I)[3]; la coupe de bronze, présent offert par Démodocus, est conçue sur le modèle des boucliers d'Achille par Homère et d'Héraklès par Hésiode (livres I, II) ; Chateaubriand cite la *Forma Urbis Romæ*, dont on possède des fragments (livre IV), etc.

C'est là un de ces exemples, nombreux à toute époque, de l'action exercée par l'art figuré sur la littérature, spécialement intéressant, puisqu'il est en relation avec un problème d'influence littéraire.

W. DEONNA
Professeur d'archéologie à l'Université de Genève,
Directeur du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

1. Ex. *Museo Capitolino*, l. c.
2. Michel, *Hist. de l'Art*, VI, I, p. 87, fig. 57.
3. Ex. Clarac-Reinach, *Répert. de la statuaire*, p. 298 sq.; Reinach, *ibid.*, II, p. 314 sq.



Cl. Service photo des B.-A.

TISSU DE SAINT-JOSSE (PAS-DE-CALAIS), AU NOM DU CAÏD NEGTEKIN.

Art persau, IXe siècle. — Musée du Louvre.

ORIENT MUSULMAN ET EXTRÊME-ORIENT

MUSÉES, FOUILLES, PUBLICATIONS

ORIENT MUSULMAN — Le vif intérêt qu'on porte aujourd'hui aux arts de l'Orient musulman est né de la connaissance plus complète des monuments de ces pays, de la facilité des voyages qui y a conduit un plus grand nombre de touristes, de l'organisation plus parfaite des musées qui y ont recueilli, présenté et classé les objets d'art. Dans cet ordre d'idées, les musées anglais ont été, il y a plus de cinquante ans. les vrais promoteurs du mouvement, avec l'intérêt éveillé et avisé d'hommes comme Franks au British Museum. Robinson au Victoria and Albert Museum, Fortnum à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Déjà s'organisaient le musée de Constantinople et le Musée arabe du Caire. Le Kunstgewerbe Museum et le musée Frédéric, de Berlin, n'ont suivi ce mouvement que tard, avec Lessing il y a trente ans, avec Sarre il y a quinze ans.

En France, le musée de Cluny devait les deux superbes séries de céramique hispano-moresque et de faïence d'Asie-Mineure à Du Sommerard, et le Musée

céramique de la manufacture de Sèvres avait les belles collections amorcées par Brongniart, enrichies par des donations comme celle du baron Davillier. Le musée du Louvre avait un bien grand retard à rattraper; la fusion des collections de sculpture et d'objets d'art n'avait pas été favorable à l'enrichissement de la série de l'Orient musulman. Émile Molinier, très conscient de ce retard, avait cherché avec des moyens bien réduits à augmenter cette section qu'il avait trouvée limitée aux quelques objets du trésor de Saint-Denis (les deux cristaux de roche, le Baptistère de saint Louis) et à quelques faïences hispano-moresques et de Damas (anciennes collections Campana et Sauvageot), mêlées et confondues avec les faïences italiennes. Ses efforts, continués par ses successeurs, ont permis de constituer tout un petit musée oriental musulman, riche de précieuses acquisitions et de dons de grande importance qui commémorent le souvenir de Davillier, de J. Leroux, de Doistau, de Delort de Gléon, de Piet-Lataudrie, de Séchan, de Georges Marteau, de Jeuniette.

Débordant de l'étroite salle et des deux vestibules où elle est confinée, cette collection va pouvoir être réorganisée, — grâce à la générosité d'un donataire éclairé, Delort de Gléon, qui a légué au Louvre cent mille francs, — et présentée dans de nouveaux locaux, sous le dôme du pavillon Henri II, cour du vieux Louvre, dont l'inauguration, au printemps prochain, sera, nous l'espérons, sensationnelle.

Cette collection vient encore de recevoir un objet d'une très grande importance archéologique, le tissu de soie de Saint-Josse. Sa découverte fut assez singulière pour mériter d'être brièvement rappelée. Enveloppant les restes du saint local, il fut retiré de la châsse-reliquaire qui le contenait, au cours d'une translation de reliques, au début de l'année 1921, à l'église de Saint-Josse-sur-Mer, au diocèse d'Arras. Prévenu aussitôt, M. Enlart, conservateur du Musée de moulages du Trocadéro, put arriver à temps pour empêcher la mutilation de ce précieux tissu, en obtenir la communication et le transport à Paris; la lecture des inscriptions qu'il présentait par des savants tels que MM. Clermont-Ganneau, Casanova, Van Berchem, et sa discussion devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres, suivirent.

C'est ainsi qu'on apprit que ce tissu de soie sur trame de coton, décoré d'éléphants affrontés et caparaçonnés, d'un caractère grandiose et sauvage, avec une bordure de chameaux en file de caravane et d'oiseaux, était, par son inscription coufique, daté de la fin du IXe siècle et au nom d'un émir du Khorassan (Perse), Negtekin, mis à mort par ordre du calife en 896. Il est très important à rapprocher, par son caractère et son style, du célèbre tissu d'Aix-la-Chapelle, qui enveloppait les restes de Charlemagne (aujourd'hui au musée de Berlin) et qui porte une inscription grecque byzantine d'une époque très voisine. C'est donc là une notable acquisition que le musée du Louvre vient d'arriver heureusement à conclure.

Le récent Congrès d'histoire de l'art, réuni à la Sorbonne en septembre dernier, et qui eut un si retentissant succès, comprenait une section d'art byzantin, d'art oriental et extrême-oriental, où se produisirent des communications du plus grand intérêt, de M. Ch. Diehl (architecture d'Arménie), de M. Pézard (art sassannide), de M. G. Marçais (monuments arabes archaïques de Kairouan), etc... En attendant qu'un recueil officiel les ait publiées, nous pouvons déjà connaître avec précision deux des

plus importantes d'entre elles. La revue *Syria* qui appuie, sous la direction de M. E. Pottier, Dussaud et G. Migeon, notre effort politique en Syrie, vient de publier (1921, tome II, fasc. III) un des plus anciens monuments de l'architecture musulmane en Perse : la petite mosquée de Nàyin, qu'Henri Viollet avait découverte en 1912 à deux jours de marche d'Ispahan, que, depuis lors, ni Herzfeld ni Diez n'avaient soupçonnée. M. S. Flury a bien voulu apporter à M. Viollet, dans cette étude, sa profonde science paléographique et sa connaissance si sûre des éléments décoratifs de la primitive architecture musulmane. Les ornements de plâtre, les bandeaux à inscriptions si riches de ce remarquable monument, l'apparentent aux édifices abbassides du IXe siècle de Samarra et de l'Égypte, et à la première mosquée fatimide du Caire. Mais à bien des égards, les mosquées d'Ibn-Tauloun et de Nàyin ont plusieurs caractères communs, que cette dernière partage avec la belle stèle funéraire du musée du Caire datée 243 de l'hégire, un des documents les plus importants pour l'histoire de l'art musulman.



BODHISATVA.
Statue pierre : art chinois des Weï (VIe-VIIe siècle). — Musée du Louvre.

Enfin, la constitution d'une mission archéologique française en Syrie, sous le contrôle d'une direction archéologique assurée à Beyrouth par M. Virolleau, a permis, ainsi que la *Revue* le rap-

pelait dans son dernier numéro, à M. Pézard d'amorcer une première campagne de fouilles en 1921 sur l'antique site hittite de Kadesh, et à M. Eustache de Lorey de reprendre l'ancienne exploration d'Ernest Renan à Tyr et de sonder les vieux sites de Damas.

Du premier coup, la tentative a donné des résultats inespérés à Damas, qui font bien augurer de ce que donneront les travaux que va y poursuivre M. de Lorey en 1921-1922 avec l'aide scientifique du savant épigraphiste Gaston Wiet, professeur à l'Université de Lyon. M. de Lorey publie dans *Syria* (1921, tome II, fasc. III) les cénotaphes, l'un de bois et l'autre de pierre, de deux dames musulmanes, Sukeinah et Fâtimah, découverts sous les décombres d'un tombeau à double coupole, près de la petite mosquée funéraire du sultan Beibars, et qui datent probablement de l'époque des Fatimides (XIe siècle). Les inscriptions sont d'une écriture coufique tout à fait admirable.

Extrême-Orient. — Quant à la diffusion de nos connaissances sur les arts de l'Extrême-Orient, nous devons saluer avec satisfaction la nouvelle publication du musée Guimet, son *Bulletin archéologique*, qui, fort heureusement, ne sera pas soumis à la périodicité, mais paraîtra chaque fois qu'un événement important intéressant ces études se produira. Le 1er fascicule est un hommage rendu aux deux grands savants disparus si tôt, Edouard Chavannes et Victor Ségalen, et un aperçu des missions archéologiques en Chine qu'ils avaient dirigées, si riches en précieux résultats. Du reste, M. Hackin, conservateur du musée Guimet, si actif, zélé et savant, a réuni tous les documents figurés de ces missions, les magnifiques photographies agrandies des incomparables monuments de sculpture que ces deux grands savants avaient découverts et publiés.

Une salle du musée Guimet a été consacrée à l'expositition des objets de la mission Pelliot, que le musée du Louvre était dans l'impossibilité matérielle d'exposer, de façon que tous les résultats de cette glorieuse expédition fussent mis intégralement sous les yeux du public, au moment même où M. P. Pelliot publie chez Geuthner la série des albums de ces monuments, pour lesquels un texte serait dorénavant encore plus nécessaire.

La loi qui a décidé du droit de préemption de l'État sur les biens des citoyens ennemis séquestrés en France a permis aux musées français de s'enrichir dans les meilleures conditions de quelques objets précieux et rares. C'est ainsi que le musée Cernuschi, sous l'heureuse impulsion de son conservateur, M. d'Ardenne de Tizac, a pu s'annexer de bons objets provenant de la maison d'importation Worch.

C'est là également que le musée du Louvre a puisé pour enrichir ses collections de Chine : quelques sculptures de pierre de choix, des dalles de chambrette funéraire, un bas-relief ovale d'adossement de figure, et une grande statue assise de Bodhisatva, accoudé sur son genou, la main soutenant le menton, d'un très beau et noble caractère, et très représentative du grand art des Weï au VIe et VIIe siècle. Deux petites pièces de céramique Tang et Song, et quatre statuettes de terre cuite, — des musiciennes assises, d'art Tang, — complétaient ce très important ensemble.

Gaston Migeon,
Conservateur au musée du Louvre.

MOYEN AGE ET RENAISSANCE

L'INFLUENCE DE L'ART FRANÇAIS SUR L'ART DES PAYS DU NORD



CRUCIFIX D'IGNABERGA (SUÈDE).

Parmi toutes les questions traitées au récent Congrès d'histoire de l'art, tenu à la Sorbonne du 26 septembre au 5 octobre, une des plus intéressantes, et peut-être des plus nouvelles, était celle des rapports de l'art français avec l'art scandinave.

Dans des communications très remarquées, MM. Andrup, P. Christensen, C.V. Petersen, Karl Madsen, directeur du Musée royal des beaux-arts de Copenhague, Wrangel et Moselius ont étudié l'influence de l'art français du XVIIe et du XVIIIe siècle en Danemark, en Suède et en Norvège, et M. Jean Thiis, directeur du Musée des beaux-arts de Christiania, a montré combien les musées du Nord étaient riches en œuvres françaises impressionnistes et contemporaines.

Ce que je voudrais surtout signaler ici, ce sont les rapports de l'art français du moyen âge avec l'art des pays scandinaves. Depuis 1908, où pour la première fois M. Johnny Roosval, professeur à l'Université de Stockholm, signalait la ressemblance de la Vierge de Chartres et des Vierges suédoises[1], où M. Harry Fett, inspecteur général des monuments historiques de Norvège, rapprochait la statuaire de la cathédrale de Trondjem des belles statues, malheureusement mutilées, de la porte Saint-Etienne à Notre-Dame de Paris, aujourd'hui conservées au musée de Cluny, après avoir servi de bornes au marché au charbon[2], une riche littérature a paru sur ce sujet.

Depuis 1908, M. J. Roosval n'a cessé d'élargir son point de vue, dans ses travaux personnels, comme dans ceux de ses élèves, dans sa grande publication sur les églises de l'île de Gottland[3], comme dans cet inventaire modèle des richesses d'art de la Suède qu'il dirige avec M. Sigurd Curman, professeur à l'Université de Stockholm, et dont un grand nombre de volumes ont déjà paru[4].

Des expositions remarquables, — entre autres, celles de Strängnäs en 1911 et d'Härnösand en 1913, — ont fait nettement ressortir la parenté des œuvres françaises et suédoises des XIIIe et XIVe siècles, — parenté qu'ont précisée MM. Lindberg, Lindblom, Roosval

1. J. Roosval. *Gottlændska forskningar II. Madonnan i Viklau* (*Kult och Konst*, 1908, p. 95-101).
2. H. Fett. *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreaetten.* Christiania, 1908, in-8°, 125 p., fig.
3. J. Roosval. *Die Kirchen Gottlands, ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens.* Stockholm, P. A. Norstedt, 1911, 231 p., pl. et fig.
4. *Sveriges kyrkor-konsthistoriskt inventarium.* Upsal et Stockholm, 1912-1921, in-8°, pl. et fig.

et Axel Romdahl dans leurs communications au récent Congrès de Paris, tandis que MM. Haaken Shetelig, professeur d'archéologie au musée de Bergen, et Harry Fett insistaient sur les rapports artistiques norvégiens-français du IXe au XIVe siècle, et que M. F. Beckett, directeur du Musée de sculpture comparée de Copenhague, projetait sur l'écran un chef-d'œuvre de l'art français au moyen âge conservé au Danemark, un magnifique Christ d'ivoire, d'une noblesse d'inspiration, d'une largeur d'exécution dignes de rivaliser avec les plus belles œuvres françaises du XIIIe siècle.



VIERGE DE VIKLAU (SUÈDE).
Statue de bois peint.

Tout récemment, le baron Carl R. af Ugglas, professeur à l'Université de Gothenbourg, qui avait donné avant la guerre, dans la *Revue de l'Art chrétien*, d'excellents articles sur la sculpture et l'orfèvrerie suédoises au moyen âge, vient d'établir définitivement, dans un volume sur la sculpture sur bois au moyen âge à Gottland[1], les caractères et l'étendue des rapports de l'art français avec l'art scandinave au moyen âge; il arrive aux mêmes conclusions que M. Hans Wåhlin, dans la thèse qu'il vient de soutenir, le 26 octobre dernier, à l'Université de Lund, sur ce même sujet[2].

A la fin du XIIe siècle et pendant tout le XIIIe siècle, l'influence de la statuaire du portail royal de la cathédrale de Chartres est prépondérante. La Vierge assise portant sur ses genoux l'Enfant Jésus, du portail royal, et l'image vénérée de Notre-Dame-sous-Terre, qui ne nous est plus connue que par des gravures et par des copies dont quelques-unes remontent au moyen âge, se retrouvent dans la Vierge en bois peint de l'église de Viklau (Gottland), apportée peut-être directement de Beauce, et autour de laquelle s'est constituée toute une famille de copies, d'imitations souvent maladroites, mais sincères : même visage à l'ovale un peu allongé, même coiffure en nattes retombant sur les épaules de

1. Carl R. af Ugglas. *Gottlands medeltida træskulptur till och med høggotikens inbrott.* Stockholm, A. Bonnier, 1915, in-8°, 686 p., pl. et fig.

2. Hans Wåhlin. *Fransk stil i Skænes medeltida træskulptur.* Lund, 1921, in-8°, 98 p., fig.

chaque côté de la tête, même manière de tenir l'Enfant de face, — il manque à Viklau, — dans les bras ouverts et formant avec les genoux comme un trône où siège le Fils de Dieu, même costume aux plis concentriques.

L'influence des Cisterciens fut considérable dans ces régions dès la seconde moitié du XIIe siècle, comme l'ont fort bien montré MM. C. Enlart[1] et Sigurd Curman[2]; et malgré la répugnance des moines de Cîteaux pour les figures peintes et sculptées, il semble bien qu'il faille leur attribuer l'introduction en Suède et en Norvège de ces modèles qu'ils s'interdisaient pour eux et leurs églises, mais qu'ils considéraient sans doute comme un moyen de répandre autour d'eux le culte de la Vierge, si cher au cœur de leur fondateur, saint Bernard.



SAINT ERIK.
Détail. — Église de Roslags-Bro (Suède).

Les traditions de la sculpture chartraine subsisteront çà et là jusqu'au XVIe siècle, mais, à la fin du XIIIe siècle, c'est surtout l'art de Reims, d'Amiens (Crucifix d'Ignaberga), de Paris (École d'Oja, dont l'influence se fait sentir sur toute la Suède) qui triomphe.

En 1287, l'archevêque d'Upsal. Magnus Boosson, avait fait venir, pour travailler à l'achèvement de sa cathédrale, Étienne de Bonneuil, tailleur de pierres à Paris, et plusieurs de ses compagnons. M. Carl R. af Ugglas a montré que l'influence d'Étienne se fit sentir plutôt sur la sculpture que sur l'architecture, et il a groupé autour de certaines statues de la cathédrale d'Upsal plusieurs figures apparentées à l'art français[3], entre autres cette belle statue de saint Erik, conservée dans l'église de Roslags-Bro, absolument semblable au *Roi mage* donné par Courajod au musée du Louvre.

A partir du deuxième quart du XIVe siècle, la Suède et la Norvège tombent sous la dépendance économique de l'Allemagne, et ce que les sculpteurs imitent alors, ce sont les statues de Magdebourg et de Freiberg, le comte Ekkehard, la jolie figure

1. C. Enlart. *Notes archéologiques sur les abbayes cisterciennes de Scandinavie* (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1893, p. 267-280).

2. S. Curman. *Cistercienserordens byggnadskonst. I. Kyrkoplanen.* Stockholm, 1912, gr. in 8°, 219 p., plans., fig.

3. Carl R. af Ugglas. *Notes sur Étienne de Bonneuil et la colonie des sculpteurs français à la cathédrale d'Upsal*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1913, p. 217-229; — *Nyupptäckta arbeten av Étienne de Bonneuil*, dans *Upplands fornminnesförenings Tidskrift*, 1918.

d'Uta, écrasée sous sa lourde chape, et la rieuse Réglindis du chœur de Naumburg, puis les retables flamands.

J'ai surtout parlé de la sculpture[1]. La peinture gothique en Suède et en Norvège a été étudiée par M. A. Lindblom, dans un beau volume publié en français en 1916, sous les auspices de l'Académie royale des belles-lettres, histoire et archéologie de Stockholm[2]. L'auteur note, dans la formation de la peinture au XIIIe siècle, deux influences, l'une française et l'autre anglaise, qui produisent deux styles, le premier plus souple, plus majestueux, l'autre plus sec et plus anguleux. Tandis que la Norvège reste fidèle à ces deux traditions, et qu'au commencement du XIVe siècle, Bergen est un centre artistique très vivant où se rencontrent ces deux courants, qu'à Roda, dans une modeste église de bois, on trouve un charmant ensemble peint, reflet du grand art gothique de France, la Suède commence à subir les influences du nord de l'Allemagne. Ces influences deviennent prépondérantes dans les deux pays au milieu du XIVe siècle, et la peinture gothique disparaît. « Pour les pays scandinaves, la peinture gothique n'était qu'une fleur sans racine, éclose dans des contrées plus ensoleillées. »

Un volume sur l'art religieux finlandais au moyen âge a été publié, à l'occasion du Congrès d'histoire de l'art, par les auteurs les plus qualifiés, MM. Y. Hirn, J. J. Tikkanen, C. Lindberg, K. K. Meinander, A. Malin, I. Krohn, avec le concours de M. Arthur Langfors[3], bien connu en France par ses travaux sur la littérature du moyen âge. Le texte excellent, en français, les planches magnifiques, tirées en noir et en couleur, témoignent d'un art qui, tout en restant original par certains côtés, a subi, comme en Scandinavie, l'attrait de l'art français gothique.

Aux XVe et XVIe siècles, l'influence française disparait, pour réapparaître aux XVIIe et XVIIIe. Elle est encore très vive aujourd'hui, et les jeunes artistes de là-bas viennent, nombreux, étudier à Paris, sous des maîtres, dont leurs musées possèdent quelques-unes des plus belles œuvres.

MARCEL AUBERT,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.

LES DESSINS ALLEMANDS AU CABINET DES ESTAMPES DE BERLIN

L'ÉTUDE des dessins des anciens maîtres progressait chaque jour, dans les années qui ont précédé la guerre, et donnait lieu à des publications de plus en plus importantes et de plus en plus méthodiques. Dans ce domaine, comme dans les autres domaines, la guerre a sans doute suspendu les activités, mais bien moins qu'on n'aurait pu le craindre, et le coût des ouvrages à

1. Sur les églises danoises, M. Mackeprang vient d'écrire une bonne étude (*Vore Landsbykirker en oversigt:* Copenhague, A. Marcus, 1920, in-8°, 143 p., fig.). Beaucoup de ces petites églises n'ont pas de caractère bien déterminé; cependant on peut en noter quelques-unes dont le chœur droit, voûté sur croisées d'ogives et terminé par une abside en hémicycle, est décoré de ces bandes lombardes si fréquentes dans l'architecture romane de Lombardie de Rhénanie et de Bourgogne.

2. A. Lindblom. *La Peinture gothique de Suède et de Norvège, étude sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves.* Stockholm, 1916, gr. in-4°, 252 p., 50 pl.

3. *L'Art religieux finlandais au moyen âge.* Helsingfors, Söderström, 1921, in-fol., 45 p., 139 pl. en noir et en couleur.

reproductions de dessins, même en fac-simile, ne semble pas avoir arrêté, comme sur d'autres points, le courage des éditeurs. Un livre d'une très grande importance a paru à Vienne en 1919 : c'est celui du Dr Joseph Meder, directeur de l'Albertina, sur la technique du dessin [1], livre dès lors indispensable à tout amateur, et où l'auteur, résumant sa longue expérience, nous décrit les divers instruments, les diverses matières et les différents procédés de composition ou d'enseignement employés au cours des siècles par les maîtres du dessin. Un ouvrage d'un tout autre ordre, mais non moins essentiel, vient de paraître sous le nom de Frits Lugt : *les Marques de collections de dessins et d'estampes, avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc.* [2]. Jusqu'ici nous n'avions que le rare et précieux petit livre de Fagan : *Collectors' marks*, dont MM. Milton I.-D. Einstein et Max-A. Goldstein avaient pu donner en 1918 une 2e édition augmentée, mais où les indications étaient succinctes. Le livre de M. Lugt, au contraire, offre, comme son titre l'indique, une abondance de données historiques.

La Société de reproduction des dessins de Maîtres a pu mener à bonne fin ses grandes publications : *les livrets de Salons et les Catalogues de ventes illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, et *les Dessins de Pisanello* conservés au Louvre. Malheureusement l'apparition de ses fascicules annuels a été interrompue. On nous dit que le dernier numéro de 1914, toujours attendu, va enfin paraître. Mais nous ignorons si l'entreprise sera poursuivie à partir de 1922. Cela serait à désirer. A Londres, la *Vasari Society* s'est remise à l'ouvrage depuis plus d'un an. En Allemagne, la *Prestel-Gesellschaft* qui, au lieu de publier un choix de dessins de maîtres, fait paraître topographiquement des ensembles de collections, après avoir donné, de 1912 à 1914, les dessins du Musée grand-ducal à Weimar, a édité, depuis, ceux de Brême et de Brunswick, et nous annonce ceux de la Kunsthalle à Hambourg.

Les publications d'avant-guerre étaient, en général, conçues d'après deux types différents : ou bien l'on nous offrait, aussi complètement que possible, l'œuvre dessiné d'un seul maître, ou bien un *choix* de dessins de toutes les écoles pris dans une collection publique ou privée. Suivant le premier type, nous avons eu le magnifique *Dürer* de Lippmann, pour lequel le Dr Meder prépare un supplément, le *Rembrandt* de Lippmann et Hofstede de Groot, le *Michel-Ange* de Karl Frey. Dans cette série se poursuivent encore actuellement, trop lentement à notre gré, le *Raphaël* d'Oskar Fischel, et l'*Holbein* de Paul Ganz; un *Grünewald* est en préparation sous la direction du Dr Dornhöffer, et M. Paul Alfassa, avec le signataire de ces lignes, compte donner, sans tarder, les premières planches d'un *Nicolas Poussin* [3].

Le deuxième type, auquel appartiennent les grandes publications de Lippmann sur *Berlin* [4], de Woërmann sur *Dresde*, de W. Schmidt sur *Münich*, de Sidney Colvin sur *Oxford*, etc., sans parler du recueil fondamental de l'*Albertina* en 12 volumes, publié par Schönbrunner et J. Meder, semble voué, dès maintenant, à peu d'avenir.

1. *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*. Kunstverlag Anton Schroll & Co, in Wien, 1919, in-8°.

2. Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921, in-8°.

3. Je me permets de rappeler ici les *Quarante dessins de Claude Lorrain*, de l'ancienne collection Heseltine, acquis pour le Louvre par la Société des Amis du Louvre, et que j'ai publiés en 1920, avec M. P. de Nolhac, aux frais d'un généreux ami du Louvre, chez André Marty.

4. *Zeichnungen Alter Meister*... Chez G. Grote à Berlin, 2e éd., 1910.

On semble se mettre à préférer ce genre d'inventaires complets des fonds publics, offrant de nombreuses reproductions d'après les maîtres d'une même école de peinture, dont le premier en date est celui de MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel sur les *Dessins français du musée du Louvre*[1].

Si la publication des dessins du *Musée Städel* à Francfort, qui vient d'être terminée, et si la publication, encore en cours, des dessins des *Offices* à Florence (spécialement intéressante dans ses fascicules consacrés aux maîtres du *Seicento*), répondent encore à l'ancien type, MM. Max-J. Friedlander et Elfried Bock viennent de faire paraître, chez l'éditeur Julius Bard, un inventaire complet des dessins allemands conservés au Cabinet des estampes de Berlin, dans la préface duquel ils reconnaissent loyalement que MM. Guiffrey et Marcel leur ont montré le chemin, et où ils annoncent la publication des dessins des autres écoles[2].

Un corpus des dessins d'une même école, largement et judicieusement choisis dans les différents musées, serait peut-être encore un meilleur type de publication : c'est ce que P. Ganz nous avait autrefois donné pour l'école suisse, ce que le Dr Aug. Mayer a fait récemment pour l'école espagnole, ce que, sous forme d'étude et non de catalogue, B. Berenson entreprit naguère pour les Florentins et Oskar Fischel, tout dernièrement, pour les Ombriens, dans le *Jahrbuch* des musées de Berlin. Mais les circonstances font que, pour l'école allemande, le fonds conservé à Berlin est à la fois si important et si complet que l'inventaire d'un musée se trouve en même temps réaliser presque entièrement ce corpus désirable.

La collection même de l'Albertina, sauf, bien entendu, en ce qui concerne Dürer, est moins riche que celle de Berlin. Ce qui manque le plus au Cabinet des estampes de cette ville, c'est Holbein le jeune, qu'on ne peut vraiment connaître qu'à Bâle et à Windsor. Quelques lacunes pourraient encore être comblées par le British Museum, surtout par le fonds provenant de l'ancienne collection Malcolm, notamment en ce qui concerne Schæufelein et surtout l'artiste nürembergeois Springinklee. Il y aurait encore à glaner à Dresde, Francfort, Münich (pour Mathäus Zasinger), à l'Université d'Erlangen (pour Wolf Huber et l'école de Wolgemut), à Buda-Pesth (pour Wolf Traut et Hans Hofmann), à Weimar (pour Daniel Hopfer), à Bâle, à Carlsruhe (pour l'école suisse) ; enfin, on emprunterait quelques pages au précieux livre d'esquisses du xiv[e] siècle conservé à Brunswick, au livre d'esquisses de Baldung Grien à Carlsruhe, au fameux « livre de raison » du prince de Waldburg-Waldsee, au château de Wolfegg. Les autres collections (Cobourg, Leipzig, Dessau, collection du prince de Liechtenstein, musée du Louvre[3]), si précieux que soient certains de leurs dessins, pourraient être négligées.

Non seulement l'ouvrage de MM. Friedländer et Bock innove, ou presque, dans ses intentions didactiques, mais la présentation en est nouvelle et, à notre avis, parfaite. Il se présente en deux volumes de 36 centimètres sur 29 centimètres, l'un

1. Un 9[e] volume de cet inventaire va paraître incessamment. — M. A.-M. Hind entreprend également un *Catalogue des dessins flamands et hollandais du British Museum*.

2. *Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett.* Herausgegeben von Max.-J. Friedländer. *Die Deutsche Meister...* von Elfried Bock... — Im Verlag von Julius Bard, Berlin, 1921, 2 vol. gr. in-4°. Prix : 500 marks.

3. Un volume consacré à l'école allemande, faisant suite à l'inventaire des dessins français du musée du Louvre, est depuis longtemps en préparation par nos soins.

de 380 pages, consacré au texte, l'autre consacré aux planches et contenant environ 750 reproductions en 193 pages. Cette séparation du texte et des reproductions est on ne peut plus pratique pour l'étude. Le premier volume contient un catalogue complet des dessins allemands conservés au Kupferstich-Kabinett; chaque pièce y est décrite, chaque attribution, s'il y a lieu, discutée; une bibliographie succincte accompagne chaque article; les filigranes des papiers sont indiqués par un renvoi au précieux ouvrage de Briquet[1]; la technique, décrite suivant une terminologie plus précise que d'habitude et que l'ouvrage précité du Dr Meder a servi à fixer.

Le deuxième volume groupe à peu près quatre reproductions par planche. On a pu donner ainsi tous les dessins importants et des spécimens pour tout artiste, ainsi que pour les anonymes de toute province et de toute époque; néanmoins, ces reproductions restent d'une lisibilité parfaite et ne constituent pas seulement des documents d'étude, mais encore des images tout à fait suffisantes pour l'analyse des procédés et pour la comparaison éventuelle avec des dessins de même type. A une époque où l'étude des dessins semble de plus en plus indispensable à tout historien de l'art, ces volumes apportent un instrument de travail comme il n'en existait pas encore, sauf pour l'étude de quelques grands maîtres. Sur la plupart des artistes allemands, les documents graphiques étaient ou peu nombreux, ou dispersés dans des articles de revues et maintes publications coûteuses. De plus, dans la visite même des collections de dessins, à l'étranger comme en France, l'amateur n'avait guère pour guide que des inventaires manuscrits difficiles ou impossibles à consulter; il est à souhaiter qu'on arrive peu à peu, dans les Cabinets de dessins, à pouvoir mettre entre les mains des érudits des catalogues maniables, aussi complets et clairement rédigés que celui-ci.

Une introduction nous offre d'abord l'historique de la collection depuis Frédéric-Guillaume Ier. Les enrichissements les plus notoires proviennent des collections von Nagler (1835), Blenz (1844), Pacetti (1844), von Radowitz (1856), Suermondt (1874), Hausmann (1875), Posonyi (1877) et von Beckerath (1902). Ce fut sous la direction de Lippmann (1876-1904) que le Cabinet des estampes de Berlin put acquérir ses nombreux dessins de Dürer et la grosse majorité des pièces appartenant à l'ancienne école allemande. Max Lehrs, qui lui succéda en 1904, et Max J. Friedländer, qui prit la direction en 1908, furent ses dignes continuateurs.

Le dernier nous donne aujourd'hui le résultat de cette collection d'efforts. Son ouvrage comprend toute l'école allemande, depuis les débuts jusqu'à 1800. En principe, l'ordre alphabétique, le plus pratique de beaucoup, a été adopté. Mais on a divisé le cours des siècles en deux parts : 1° les xve et xvie siècles ; 2° les xviie et xviiie siècles, et l'ordre alphabétique ne compte qu'à l'intérieur de chacun de ces deux chapitres. Cette division est tout à fait légitime en ce qui concerne l'école allemande. La première partie comprend ainsi ce qui constitue essentiellement l'art germanique, l'art des graveurs, qui fleurit dans les cités bourgeoises : la deuxième a trait à l'art des cours : Dresde, Vienne, Berlin, art non plus national, mais tout d'imitation, que les modèles en vinssent de Hollande, de France ou d'Italie. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que le premier chapitre l'emporte de beaucoup en intérêt sur le second. Nous le montrerons dans un prochain article.

Louis DEMONTS,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.

(A suivre.)

1. C.-M. Briquet, *les Filigranes, dictionnaire historique des marques de papier*. Genève, 1907, 4 vol. in-8°.

ART CLASSIQUE ET XVIII[e] SIÈCLE

UN NOUVEAU POUSSIN AU LOUVRE : « LE CORPS DE PHOCION EMPORTÉ HORS D'ATHÈNES »

Le 11 août 1665, trois mois avant que Nicolas Poussin mourût à Rome, le cavalier Bernin, appelé en France par Louis XIV et visitant Paris sous la conduite de Fréart de Chantelou, fut conduit par ce dernier dans la maison du sieur Serisier, proche Saint-Merry. Chantelou n'aurait pas précisé l'adresse que nous la connaîtrions par Poussin lui-même, dont les lettres citent à diverses reprises le nom de son bon ami et grand admirateur Serisier, négociant lyonnais demeurant à Paris « tout vis-à-vis la porte Saint-Médéric, rue Saint-Martin »[1]. Étant donc monté chez cet amateur en compagnie de Chantelou, Bernin admire une dizaine de tableaux de Poussin qu'on lui montre, en particulier « le grand paysage de la mort de Phocion » qu'il trouve beau; « de l'autre, où l'on ramasse ses cendres, après l'avoir considéré longtemps, il a dit : *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là*, montrant le front... »[2].

De ces deux « pendants » de l'histoire de Phocion, peints pour Serisier en 1648, selon Félibien, et tous deux gravés dès le XVII[e] siècle[3], le premier, retour d'Angleterre, vient d'être acquis par le Louvre. Si riche que soit déjà notre grand musée national en œuvres, et en chefs-d'œuvre, de Poussin, il s'enrichit encore en la circonstance. Qu'il n'y ait guère, en effet, de composition plus parfaitement représentative du maître du paysage classique que ces obsèques de Phocion, on en a pour preuve un témoignage illustre : lorsque Fénelon, dans ses *Dialogues des morts*, voulut analyser l'art de Poussin et résumer ses idées sur la peinture, c'est précisément ce tableau qu'il choisit comme exemple, et son commentaire, aussi savamment ordonné que la peinture elle-même, reste toujours la meilleure description qu'on en puisse offrir[4]. Rappelons donc les passages essentiels du morceau.

Le peintre grec Parrhasius, rencontrant Poussin nouvellement arrivé au pays des ombres, échange quelques propos avec lui sur la peinture des anciens et lui demande s'il est vrai, comme on l'a rapporté à Phocion, qu'il ait « fait de beaux tableaux » inspirés de la triste fin du vieux chef athénien, condamné à boire la ciguë à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, et dont le corps fut emporté hors d'Athènes et brûlé clandestinement, défense ayant été faite qu'on lui rendît les derniers devoirs.

1. Lettre du 18 juin 1664 (*Corresp. de N. Poussin*, éd. Jouanny, 1911, p. 457).

2. *Journal du voyage du cav. Bernin en France*, par P. Fréart de Chantelou (éd. L. Lalanne, 1885), p. 90.

3. *Le Corps de Phocion emporté hors d'Athènes*, — que Chantelou appelle par abréviation *la Mort de Phocion*, — a été gravé sans titre par E. Baudet (1684) et S. Vallée; *les Cendres de Phocion ramassées par une femme de Mégara*, par E. Baudet et par un anonyme. Il existe un troisième tableau de Poussin relatif à l'histoire de Phocion, *Phocion se lavant les pieds à une fontaine publique* (à la Galerie nationale de Londres) également gravé par E. Baudet. — Le premier de ces tableaux est catalogué dans Smith sous le n° 300.

4. *Dialogue LII*. — Ce dialogue entre Parrhasius et Poussin ne fait pas partie des premières éditions de l'ouvrage de Fénelon, publié sans l'aveu de l'auteur. Le manuscrit était resté entre les mains de Mignard, avec celui du dialogue entre Poussin et Léonard de Vinci *(Dialogue LIII)*, et c'est l'abbé de Monville qui les publia pour la première fois à la suite de sa *Vie de Pierre Mignard* (1730).



N. Poussin. — Le Corps de Phocion emporté hors d'Athènes.

Peinture. — Musée du Louvre.

Cl. Service photo des B.-A.

— « Sans doute, répond Poussin. J'ai représenté son corps, que deux esclaves emportent de la ville d'Athènes. Ils paraissent tous deux affligés, et ces deux douleurs ne se ressemblent en rien. Le premier de ces esclaves est vieux; il est enveloppé dans une draperie négligée; le nu des bras et des jambes montre un homme fort et nerveux, c'est une carnation qui marque un corps endurci au travail. L'autre est jeune, couvert d'une tunique qui fait des plis assez gracieux. Les deux attitudes sont différentes dans la même action, et les deux airs de têtes sont fort variés, quoiqu'ils soient tous deux serviles. »

Sur une question de Parrhasius, Poussin déclare qu'on devine le mort plutôt qu'on ne le voit sous la draperie confuse qui l'enveloppe, à l'exception des jambes, seules découvertes. Puis, il décrit le paysage. Ce pauvre convoi, où tout est capable d'exciter la pitié et la douleur, s'avance sur un chemin sablonneux et battu, près duquel se dressent comme les ruines de quelque majestueux édifice.

« Au côté droit, sont deux ou trois arbres, dont le tronc est d'une écorce âpre et noueuse. Ils ont peu de branches, dont le vert, qui est un peu faible, se perd insensiblement dans le sombre azur du ciel. Derrière ces longues tiges d'arbres, on voit la ville d'Athènes. » Et, à gauche, comme contraste, « c'est un terrain raboteux; on y voit des creux qui sont dans une ombre très forte, et des pointes de roches fort éclairées. Là, se présentent aussi quelques buissons assez sauvages. Il y a, un peu au-dessus, un chemin qui mène à un bocage sombre et épais : un ciel extrêmement clair donne encore plus de force à cette verdure sombre.

« ... Au delà de ce terrain aride, se présente un gazon frais et tendre. On y voit un berger appuyé sur sa houlette, et occupé à regarder des moutons blancs comme la neige, qui errent en paissant dans une prairie. Le chien du berger est couché et dort derrière lui. Dans cette campagne, on voit un autre chemin où passe un chariot traîné par des bœufs. Vous remarquez d'abord la force et la pesanteur de ces animaux, dont le cou est penché vers la terre et qui marchent à pas lents. Un homme d'un air rustique est devant le chariot; une femme marche derrière, et elle paraît la fidèle compagne de ce simple villageois. Deux autres femmes voilées sont sur le chariot. »

Parrhasius applaudit à cette peinture champêtre, comme aussi à la représentation du mouvement que l'artiste a su donner dans la figure du cavalier en manteau rouge, monté sur un cheval alezan, qui galope au côté droit de la composition; il félicite Poussin d'être « si bien entré dans le goût de l'antique »; et celui-ci, après avoir décrit les trois figures debout sur le terrain gazonné qu'on voit plus avant, détaille, au gré de son interlocuteur, toute la ville d'Athènes, qu'il a peinte « sur la pente d'un long coteau pour la mieux faire voir », avec ses maisons, ses temples et son « Acropolis », et jusqu'aux montagnes qui s'élèvent dans le lointain. Et Parrhasius de remercier Poussin d'avoir, après tant de siècles, « fait plus d'honneur à Phocion que sa patrie n'aurait pu lui en faire le jour de sa mort par de somptueuses funérailles ».

Bientôt, ceux qui se plaisent à de tels divertissements de l'esprit pourront confronter le tableau et son commentaire. Mais, fût-on privé de ce texte, qu'il suffirait de regarder la peinture pour la comprendre, car est-il rien de plus limpide que l'art de Poussin ? — art tout de réflexion, d'équilibre et de mesure, riche de vérité, plus riche encore de poésie, où tout un paysage est composé, suivant un rythme savant et juste, en fonction de quelque scène terrible ou charmante, où cette scène elle-même

n'est guère plus qu'un accident perdu dans le vaste drame du monde, où, enfin, ce que Delacroix, en 1853, trouvait à reprendre comme autant de défauts singuliers — « un certain isolement des figures et l'aspect un peu nu de l'ensemble » — nous apparaît aujourd'hui comme autant de raisons d'admirer. E. D.

UN BUSTE DE HOCHE, PAR BOIZOT NOUVELLEMENT ENTRÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

Les lecteurs fidèles de la *Revue* se rappellent certainement les beaux articles qui y furent publiés, en 1903, par M. Emile Bourgeois sur les *Destinées d'une figure historique*, celle du général Hoche[1]. Il arriva pour le général républicain, défenseur de l'Alsace et pacificateur de la Vendée, mort à trente-neuf ans à l'armée du Rhin, ce qui arriva aussi pour la plupart des chefs illustres des armées révolutionnaires, futurs maréchaux de l'Empire, et pour Bonaparte lui-même ; l'art contemporain qui s'éloignait de plus en plus de la sincérité réaliste du XVIIIe siècle, à la recherche d'un idéal de beauté régulière et classique, les adonisa peu à peu jusqu'à les rendre méconnaissables ; les familles et



S.-L. Boizot. — Le général Hoche.
Buste, plâtre bronzé. — Musée du Louvre.

1. *Les Destinées d'une figure historique dans l'art du XVIIIe et du XIXe siècle : Hoche*, dans la *Revue*, 1903, t. XIII, p. 321 et XIV, p. 43.

les chefs eux-mêmes de cette nouvelle aristocratie trouvaient, du reste, leur compte à dépouiller ainsi leurs images de ce quelles auraient pu avoir encore de caractère plébéien et d'énergie trop fruste. « La vérification de cette double tendance, nous disait encore récemment M. Bourgeois, serait très curieuse à faire pour presque toutes les figures historiques de l'époque ». Elle a été faite magistralement par lui-même en ce qui concerne Hoche, pour lequel, dès 1800, la disparition du modèle ne soutenant plus, d'ailleurs, le portraitiste, un bon sculpteur du XVIII[e] siècle finissant, François-Nicolas Delaistre exécuta, sur un décret consulaire, l'effigie fade et bellâtre qui devait figurer dans la salle des Maréchaux des Tuileries. Ce buste officiel a disparu dans l'incendie du palais en 1871 ; mais il a été reproduit, répandu par le moulage et imité dans toutes les images rétrospectives du général, cependant que les peintures, miniatures ou gravures vulgarisaient le même type affadi et embelli, aussi différent que possible du portrait *ad vivum* exécuté par la fille du pastelliste Boze. Celle-ci avait dû travailler d'après un dessin que son père, ami et peintre des « patriotes », avait exécuté à la Conciergerie durant qu'il y était enfermé sous la Terreur avec Hoche, Carteaux et bien d'autres. M. Bourgeois, qui a étudié ce portrait à fond et le considère comme la seule base solide de l'iconographie de Hoche, en a rapproché un petit buste en biscuit, que le musée de Sèvres possédait en exemplaire unique et que la Manufacture a reproduit depuis. M. Bourgeois supposait que ce biscuit, dont quelques exemplaires ont été signalés ici et là, était sorti de la fabrique de Nast, rue des Amandiers-Popincourt. Hoche écrivait en effet à son correspondant parisien, le général Auguste Mermet, le 26 ventôse an III, de passer chez Nast prendre plusieurs exemplaires de son buste. Nous avons donc l'assurance que ce buste avait bien été exécuté avant sa mort.

Quel en était l'auteur? Presque évidemment, selon M. Bourgeois, le sculpteur, patriote également, président de la *Société républicaine des arts*, fondée par David, et directeur des travaux d'art de Sèvres, Simon-Louis Boizot. Celui-ci avait donné à Sèvres, qui en a conservé les modèles, des bustes de Bonaparte, de Desaix, de Joubert et deux médaillons de Hoche lui-même. Pourquoi le buste de Hoche ne figure-t-il pas dans la série et pourquoi Boizot l'aurait-il porté à un industriel parisien? Probablement à cause des troubles qui chassèrent à plusieurs reprises Boizot de son atelier de Sèvres, en 1793 et 1794; peut-être aussi en raison de la pénurie d'argent où se débattait la Manufacture à ce moment.

Mais il est certain que Boizot avait dû faire le buste de Hoche lorsque l'armée de Sambre-et-Meuse se décida, au lendemain de la mort de son glorieux chef, à lui faire dresser un monument à Weissenthurm, au bord du Rhin, et s'adressa à lui pour en exécuter toute la partie décorative. Quatre bas-reliefs furent exposés par Boizot en 1800, mais les circonstances historiques, la défaveur croissante du public pour le talent de l'artiste, trop entaché de l'esprit du XVIII[e] siècle, et surtout l'ascension de la fortune de Bonaparte, à côté de laquelle il n'y avait plus de place pour aucune autre gloire vivante ou posthume, firent négliger et abandonner ces sculptures à Paris ou à Versailles où M. Bourgeois les a retrouvées et identifiées.

Quant à l'effigie même du général républicain, que Boizot avait dû reprendre et peut-être éditer, au moment où il travaillait au monument de Weissenthurm, il n'en restait non plus aucune trace pour des raisons analogues, lorsqu'un exemplaire

en a été remis au jour dans des conditions assez particulières. C'est un buste de petites dimensions, en plâtre bronzé, que son possesseur récent, resté anonyme, offrit à M. Georges Clemenceau pendant la crise d'enthousiasme général qui suivit l'armistice de 1918. Ce n'était certainement pas un document familial, puisque le nom même du modèle avait été oublié et remplacé par celui de Kléber. M. Clemenceau n'eut pas de peine à reconnaître le masque de Hoche d'après les médaillons de Sèvres et, comprenant l'intérêt national du document, l'offrit au Louvre.

Ce sera d'abord, pour le musée, en même temps qu'un document intéressant sur le talent de Boizot portraitiste, un spécimen de ces portraits d'hommes célèbres qui se répandirent à bon marché, dans le public, dans des conditions économiques défavorables, au cours des années révolutionnaires. Houdon avait largement pratiqué ce genre d'édition pour ses bustes de Voltaire et de Rousseau, de Glück ou de Mirabeau. Boizot ne dut pas s'en faire faute également; nous ne prétendons pas, en effet, reconnaître ici le plâtre original de son *Général Hoche*, mais un surmoulage, soigné d'ailleurs, les coutures habilement effacées, et patiné en imitation de bronze sans empâtement. Mais, surtout, l'intérêt capital de la pièce est de faire entrer dans nos collections nationales, au lieu de l'image affadie et édulcorée que l'atelier même de moulage du Louvre contribue à répandre, ce portrait sincère et un peu brutal, aux traits énergiques et sans régularité, avec son crâne légèrement en pointe, son nez rond et relevé, son coup de mâchoire en avant si caractéristique, que nous donnent et le portrait d'Ursule Boze et le biscuit de Nast. Le plâtre de M. Clemenceau est même si près de ce dernier qu'il pourrait presque être considéré comme issu du même modèle. Il y a des différences cependant. Les broderies à feuilles de chêne de l'habit, visibles sur le biscuit, manquent sur le plâtre. L'absence de cet insigne du commandement en chef indiquerait-elle que le plâtre est antérieur? Il semble cependant que les traits du personnage, un peu plus lourds et épaissis dans le plâtre, nous donnent l'impression d'un âge un peu plus avancé, ou, dirait-on, d'un commencement d'« héroïsation » qui s'expliquerait si, comme on peut le supposer, cet exemplaire nouveau est contemporain de l'exécution des bas-reliefs du monument commémoratif. Peut-être l'apparition de quelque autre exemplaire, signé et daté, nous permettra-t-elle un jour de trancher la question.

PAUL VITRY.
Conservateur au musée du Louvre.

ART CONTEMPORAIN

LA DEUXIÈME EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DE LA GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE

L'EXPOSITION de gravure sur bois originale, qui se tient au Pavillon de Marsan pendant tout le mois de janvier, est, bien que manifestation attendue, beaucoup plus importante qu'on ne l'a dit.

Chacun sait la vogue que le bois gravé obtient, surtout depuis quelques années: c'est pourquoi il était intéressant de se rendre compte de l'état actuel de cet art.

Tous les genres sont représentés, et cela ajoute un attrait d'imprévu que peu

d'expositions peuvent offrir. Vivantes en sont les formes, souvent étranges en sont les résultats; mais les fins n'en sont jamais banales. Tout s'y ose, s'y taille, s'y imprime; le bois gravé est l'art qui tolère le plus d'éclectisme.

Parmi les cent vingt exposants français et étrangers, un petit nombre représente une école peu éloignée de la conception d'un Lepère des derniers jours: leur technique est de qualité. Certains, même jeunes, peuvent paraître en retard, mais ceux-ci ne se sentent pas pressés de se fondre dans le flot montant des générations impulsives et spontanées. Ils estiment que la gravure sur bois, comme les autres manières, demande des connaissances techniques et ne voient pas sans appréhension une vogue qui trop souvent porte le premier venu à « essayer du bois » et à se croire graveur après quelques ébauches. On est audacieux et l'on pense qu'une belle assurance est meilleure qu'une timide sincérité.

L'expérience à laquelle nous assistons est cependant des plus curieuses, des plus piquantes. En quelques touches, en quelques traits robustes et hardis, épargnés dans le bois, une impression est fixée, multipliée à plusieurs exemplaires!

Bien que monochrome, la gamme du noir et blanc offre des harmonies subtiles qui peuvent en dire aussi long que le ramage polychrome. Cette gamme peut même atteindre la symphonie par l'illusion des valeurs qu'elle tend à créer. Mais actuellement, trop de tons plaqués se présentent inspirés de l'affiche. Pour ne pas faire comme tout le monde, que ne fait-on pas? On peut même chanter faux. Toutefois, dans le concert, que d'airs ingénus, primitifs, nullement désagréables, même charmants!

Car il faut le reconnaître, le *bois très moderne*, c'est le *bois très ancien*, à l'enfance. Nos ancêtres, *tailleurs de molles*, nos cartiers du XVe siècle, nos *dominotiers* du XVIe siècle, et même nos moines avisés du XIVe siècle sont les inspirateurs techniques des modernes dandys du bois. Certes, une autre vision inspire ces derniers, mais une même simplicité de moyens les caractérise.

Parmi les nouveaux venus, protagonistes de la formule originelle, il en est qui seront classés comme les maîtres d'une période dont la tendance ne se rapproche pas de ce qui nous a bercés à la fin du XIXe siècle. Et ainsi que le déclarait déjà Bracquemond en 1897 : « Le bois doit être franchement coupé par des belles tailles blanches, laissant leur réserve bien noire ». Pour Bracquemond, la distribution de la lumière est tout. L'élément fondamental de l'estampe est le blanc du papier. Mais, trop fréquemment aujourd'hui, ce blanc du papier, jadis *grisé* par les gravures aux tons lavés, est maculé de taches noires percées de faibles lumières. L'application démesurée d'un principe a fait tomber d'un excès dans l'autre. A la gravure d'un métier suranné a suivi, par mépris de technique, une gravure dont la mise au point s'impose.

Soyons bon prince, admettons que toutes les œuvres gravées peuvent avoir leur raison d'exister sur feuille libre. Néanmoins, quand ces mêmes expériences se développent dans le domaine du livre, on en sent de suite la faiblesse. Un *livre d'art*, ainsi qu'il se nomme quand il montre des images, est avant tout un texte imprimé selon un style déterminé, qui comporte des ordonnances appropriées que l'on ne peut négliger absolument sous peine de déséquilibre.

Il y eut récemment une épidémie : des « libraires d'art » ont surgi, ont voulu cueillir des lauriers faciles au coin du bois, et aussitôt une efflorescence de « bois originaux » ombragea la place : tout le monde en voulut et tout le monde en eut.

Ce fut la saturation, et des « bouillons » furent bus. Tant pis. La morale en sera qu'il ne suffit pas de savoir vendre un livre, il faut savoir le faire...

Au Pavillon de Marsan, tout au long, un chapitre de l'histoire de l'estampe se développe, et une visite ne laisse pas indifférent, d'autant mieux qu'à côté des modernes, il y a tout un lot d'anciens, de très anciens maîtres, qui, s'ils revenaient, tireraient quelques oreilles : deux cents planches des xve et xvie siècles, dont le faire rappelle la belle technique du bois, de ces planches décoratives si opulentes du *chiaroscuro* italien, qu'il ne faut pas confondre avec le « camaïeu », — œuvres presque inimitables et dont la science sans heurt surpasse la facilité d'expression des plus belles œuvres modernes. A ceux qui veulent connaître pour mieux goûter le bonheur de savoir, la partie rétrospective ne cause que satisfaction, surtout à celui qui ignorait ce que le bois gravé a été capable de réaliser, depuis la puissante estampe en noir, comme jadis en fit graver Rubens, jusqu'au fastueux *clair-obscur* italien d'un Ugo da Carpi, véritable fresque sur papier. Quelques planches de Gauguin montrent aussi la fantaisie d'un peintre exilé à Tahiti.

Nous nous sommes interdit de citer aucun nom d'artiste vivant. Mais comment ne pas faire une exception en faveur de M. F.-L. Schmied, qu'une toute récente exposition particulière a mis en vedette et dont les lecteurs de la *Revue* ont la bonne fortune de pouvoir admirer ci-contre une planche, — spécimen excellent de la manière large et franche de cet artiste, si remarquable par ce qu'il ajoute de sentiment et d'expression très modernes à la meilleure tradition du bois gravé?

Pierre GUSMAN.

LES DÉCORATEURS ET LE PUBLIC

Le Salon d'automne a fermé ses portes. Vitrines précieuses, savoureux intérieurs composés par nos décorateurs, ne sont plus qu'un souvenir. Mais avant leur dispersion, le Conseil supérieur des Beaux-Arts a décerné une bourse de voyage à Jean Serrière, que son talent sincère et original met en vedette, aussi bien dans les travaux d'orfèvrerie et d'ébénisterie que de décoration céramique ou de peinture décorative. Et c'est justice. L'an passé, Jean Serrière avait manqué de bien peu la précieuse distinction qui était allée à Maurice Marinot, — et comme je comprends l'hésitation du jury! — Cette année, elle lui était bien due. La seconde bourse a été décernée à M. Mayodon, un céramiste de valeur, qui avait exposé une fontaine de conception intéressante.

Bourse de voyage! Cette forme de récompense rend perplexe. Procédés techniques à part, que pouvons-nous bien apprendre de l'étranger en art appliqué? A l'heure présente, la France est certainement sans rivale, si l'on s'en tient à la production de choix des Salons et des expositions. Le jour où la quantité correspondra à la qualité, nous ne craindrons plus de concurrents. Mais maintenant, comme au xviiie siècle, c'est à Paris que les étrangers viennent demander des modèles, ou chercher la consécration de leur talent. L'an passé, c'était la glorieuse manufacture anglaise de Wedgwood qui commandait à Paul Follot le dessin d'un service. Hier, le Danois Georg Jensen, maître des argenteries aux formes à la fois classiques et modernes, invitait les amateurs à venir le juger dans ses ateliers de la rue Saint-Honoré, tandis

que la Manufacture royale de Copenhague présentait aux habitués de l'avenue de l'Opéra ses grès et ses porcelaines admirables de forme et de matière. Pour aider au rayonnement de notre art à l'étranger, le charmant Salon du Goût français, dont MM. Devriès et Mallet-Stevens avaient fait une si parfaite merveille d'élégance au Palais de glace, vient de passer l'Atlantique avec ses chatoyants clichés en couleurs. Il s'est rouvert à New-York, en présence de M. Liebart Utard, président de la Chambre de commerce franco-américaine, et de M. Mac Dougall Hawkes, président de l'Institut d'art français, en attendant le moment de se transporter à Philadelphie, puis à Chicago.

On ne peut le nier. Le public s'intéresse de plus en plus au décor de la vie, aux objets d'art appliqué destinés à distribuer la beauté dans nos intérieurs. La maison d'art moderne de Bing, qui semblait, il y a vingt-cinq ans, à Edmond de Goncourt le comble de la laideur, a des imitatrices dans tous les coins de Paris. De ces galeries d'art, les unes exposent n'importe quoi en n'importe quelle matière. Les autres, comme « A la Paix », sélectionnent les meilleurs de nos artistes décorateurs et associent les bois sculptés de G. Le Bourgeois aux céramiques de Delaherche, d'Avenard, de Decœur, de Lenoble, de Mayodon, de Simmen ; les dinanderies de Dunand et les ferronneries de Brandt aux orfèvreries de Puiforcat ; les reliures de René Kieffer aux tabletteries de Bastard ; les émaux de Léon Jouhaud et de J. Porcheron aux verreries de Decorchemont et de Lalique.

Les bronziers eux-mêmes se laissent gagner au charme de ces arts « mineurs », émancipés d'ailleurs, depuis pas mal d'années. A.-A. Hébrard hospitalise, au milieu de ses fontes puissantes, les fragiles verreries de Marinot, et c'est un rare régal que de suivre les recherches sans cesse renouvelées de ce bel artiste, chez qui le métier, dans tout ce que le terme comporte de plus noble, tient une si grande place. Les formes originales et harmonieuses naissent au bout de sa canne de verrier : courbes heureuses, matière tantôt transparente comme le cristal et tantôt irisée ou ingénieusement maquillée par des bulles d'air réparties dans la masse, surfaces simples où le souffle du verrier reste visible comme le travail du marteau dans les pièces de forge. L'enchantement du décor d'émail ne vient qu'après : rouge vermillon, jaune d'argent, rose et violet, vert, toutes les nuances du bleu, avec une franchise et une solidité de tons incomparables.

Une question se pose en face de cette production exceptionnelle, fatalement réservée aux amateurs et aux mécènes. Dans quelle limite ces « animateurs », ces créateurs de pièces uniques, réagissent-ils sur la production industrielle, celle qui nous intéresse tous, celle qui répand à l'étranger le renom de goût et d'élégance attaché à l'article de Paris ? Certes, les bons artisans capables de s'inspirer de ces modèles rares et précieux et de les traduire en produits exécutés en série à un prix abordable sont encore nombreux. Mais les années de guerre ont décimé leurs rangs. La crise de l'apprentissage a causé des dommages presque irréparables. Il n'est que temps de songer à l'avenir et de préparer une main-d'œuvre d'élite pour le jour où les difficultés économiques permettront à l'industrie française de reprendre sa marche en avant.

La Ville de Paris a compris la grandeur de ce devoir. Les travaux des élèves de ses écoles professionnelles, présentés au musée Galliera dans un cadre séduisant, ont témoigné d'un enseignement au courant des meilleures méthodes. Boulle, école

du meuble et du bronze; Estienne, école des arts du livre; Diderot, école du travail du métal et de la mécanique, rivalisèrent avec l'école de la rue Duperré et les autres établissements d'enseignement féminin, tandis que dans une salle de l'Hôtel de Ville, l'inspecteur général Paul Simons exposait le probant résultat des études de dessin dans les écoles primaires, base de toute initiation technique.

A tous ces symptômes rassurants pour l'avenir de nos industries de luxe, s'ajoute le vent de rajeunissement qui souffle sur nos Manufactures nationales. Les vieux murs de Beauvais s'animent sous la direction active et éclairée de Jean Ajalbert. La Société des amis de la Manufacture a organisé un concours de modèles, avec ce programme qui est toute une révolution : « une composition *très écrite,* un dessin net, une coloration fraîche, une exécution sobre et simple, de l'inspiration la plus personnelle et s'adaptant au décor de la vie moderne ». J'en reparlerai.

A Sèvres, l'évolution est plus avancée encore. On l'a vu au Salon d'automne, dans ce cadre exquis d'où la *Revue* a détaché le grand lustre en porcelaine crue, avec monture en fer forgé d'Edgar Brandt, qu'elle a reproduit dans son dernier numéro, en omettant de rappeler que la vasque en a été composée et gravée par M. Gauvenet, un des meilleurs collaborateurs du très averti administrateur M. Lechevallier-Chevignard. Ce n'est qu'à titre exceptionnel d'ailleurs et pour donner à sa production un fécond levain de modernisme, que la Manufacture fait appel aux décorateurs du dehors. Au XXe comme au XVIIIe siècle, elle a dans ses cadres, non seulement des techniciens éprouvés, mais encore des artistes dont les noms méritent d'être retenus, comme MM. Gébleux, le chef des ateliers de décoration, et Gauvenet, le jeune sculpteur à qui sont dus presque tous les appareils de lumière du Salon d'automne, Fournier et Bocquet, parfaits interprètes des compositions de Jaulmes, de Serrière et de Suzanne Lalique. Je n'oublie pas Henri Rapin, inspecteur des travaux d'art, qui a su procurer à la maison de Sèvres la collaboration de tant d'artistes nouveaux et introduire dans les ateliers le goût de la compréhension des formules d'art moderne.

Henri CLOUZOT,
Conservateur du Musée Galliera.

LES LIVRES

LES ÉTAINS GENEVOIS[1]

En 1599, la Chambre des Comptes de la République de Genève refusait aux potiers l'autorisation de se servir d'alliages de bas titre, afin que la ville ne déchût pas « de son ancien honneur de faire de la bonne vaisselle d'étain ». La fabrication de la poterie d'étain remonte très haut à Genève, mais ne fut d'abord pratiquée que par un petit nombre d'artisans. Elle prit son extension au XVe siècle; pour cette époque, cependant, nous ne possédons que des souvenirs documentaires, l'habitude de donner à la refonte les pièces démodées ou détériorées nous ayant privé de toute la production primitive. Les

1. *L'Étain et le livre du potier d'étain genevois,* par Ernest Naef. — Genève, éditions « Sonor », in-fol., 24 pl. hors texte et 200 fig.

plus anciennes pièces datées qui nous aient été conservées, sont de 1557. C'est l'année même où les « estaigniers » furent constitués en jurande. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, leur industrie fut florissante. Elle ne résista pas à la concurrence de la porcelaine, et disparut au début du XIXe siècle. Telles sont les limites extrêmes entre lesquelles se sont exercées les patientes recherches de M. Ernest Naef.



SEMAISE GENEVOISE.
Poinçon de Pierre Bourrelier (1759).

La poterie d'étain genevoise n'a pas créé une forme qui lui appartienne en propre. Elle suit les fluctuations des modes et des styles, comme cela se produit, en général, pour tous les arts industriels : elle subit la double influence française et germanique, vise à la force, plus qu'à l'élégance et à la grâce. La décoration est fort simple ; on ne retrouve pas, ou bien rarement, la riche ornementation d'un Briot ou d'un Enderlein : nous sommes dans une république protestante et austère, où les lois somptuaires sont particulièrement rigoureuses.

Cet art du potier d'étain, il a fourni à un certain sieur Salmon, « marchand potier d'étain à Chartres », la matière d'un excellent livre paru en 1788 dans cette précieuse *Description des Arts et Métiers* que publia l'Académie royale des Sciences et qui renseigne si exactement sur la technique d'un grand nombre de mé-

tiers, à la fin du XVIIIe siècle. Après avoir traité de la production de l'étain et de sa chimie, Salmon passe en revue les diverses manipulations de l'art qu'il s'était proposé de décrire et détermine la spécialité de certains artisans communément employés : le vaisselier, c'est-à-dire celui qui fabrique les pièces de vaisselle fondues en des moules de deux parties seulement (plats, jattes, réchauds à eau, etc.) ; le potier rond, qui travaille les vases dont le corps se jette dans des moules de quatre pièces (soupières, flacons, fontaines, etc.) ; le menuisier, qui se consacre aux petits ouvrages



Un Atelier de Potier d'Etain.
Gravure tirée de *l'Art du Potier d'Étain*, par Salmon (1788).

(flambeaux, tasses, burettes, théières, etc.). Pour chacune de ces fabrications, les procédés et les outils employés sont soigneusement décrits et commentés par des planches gravées représentant des vues d'ensemble d'ateliers — nous reproduisons ci-dessus la vignette où l'on voit les ouvriers occupés à graver et à ciseler des pièces d'étain — et le détail de tous les outils cités et de toutes les pièces mentionnées. L'auteur n'a pas négligé de donner les notions de géométrie nécessaires à l'artiste appelé à faire des moulures et des ornements, et il a consacré tout un chapitre à la gravure, ciselure, dorure et argenture sur étain. Quand on parcourt l'ouvrage de Salmon, si l'on est étonné, pour employer les termes du rapport de Lavoisier et Cadet autorisant son impression, si l'on est étonné, « quand on entre

dans le detail des arts, de voir combien ils exigent de connoissances et de ressources de la part de ceux qui s'en occupent », on ne l'est pas moins de la place considerable que tenait l'art du potier d'étain dans la vie d'autrefois — « il n'y a peut-être rien que l'on n'ait pas executé en etain », écrit Salmon — et l'on comprend davantage l'intérêt qu'offrent aujourd'hui les pieces qui nous restent d'un métier si riche en productions remarquables pour leur ligne ou leur décor.

Quels sont les principaux objets qui nous sont parvenus de l'art du potier d'étain genevois? Des ustensiles de table, plats, assiettes, carafes, salières; des *channes*, ou pots à vin à couvercle; des *semaises*, « grands pots à l'antique dans lesquels la ville envoie du vin par honneur en des occasions de cérémonie », avec anse, couvercle, goulot et boucle adaptée à l'arrière de la panse pour faciliter l'inclinaison, et d'une contenance de cinq à huit litres; des *grellets*, écuelles creuses à anses ajourées, comportant parfois un couvercle qui, renversé, pouvait servir d'assiette; des *ferrières* ou bouteilles d'arçon. Les channes sont encore en usage dans le canton du Valais qui s'approvisionnait à Genève; l'Eglise protestante genevoise se sert toujours des semaises pour le vin de la communion; en 1830, les Nobles Exercices de l'Arquebuse et de la Navigation, très ancienne société de tir qui avait ses rois et ses amiraux, commandait encore pour ses prix des plats d'étain ornés de ses armes et de sujets gravés au burin. L'étain avait donc conquis une grande place dans la vie genevoise et l'on conçoit que les collectionneurs locaux s'en soient passionnément occupés.



Soupière avec Gravure au Burin (Valais).

C'est évidemment pour eux que l'ouvrage de M. Ernest Naef offre le plus d'intérêt. Il représente des années de recherches et épuise la question. On y peut trouver la liste complète des potiers genevois, le relevé de toutes leurs marques et poinçons, une riche illustration qui reproduit les pièces les meilleures des musées et des collections suisses. Mais le soin même avec lequel l'auteur a conduit ses recherches donne à son livre une portée plus générale. Il a dépouillé les archives genevoises, transcrit toutes les ordonnances des Conseils concernant l'industrie de l'étain, tous les documents,

actes notariés, procès civils et criminels se rapportant aux maîtres potiers dont il a même souvent pu établir la généalogie, car les estaigniers formaient des sortes de dynasties (il est intéressant de constater en passant qu'il en faut souvent rechercher en France la première origine). Quels que soient l'intérêt et l'utilité que présente toujours une monographie minutieuse et complète, cet ouvrage prend une signification qui dépasse le but visé par l'auteur : c'est une des études les plus poussées qui soient sur une ancienne corporation, ses coutumes, ses contrats d'apprentissage et de maîtrise, ses règlements sévères et précis, qui limitaient la liberté au profit de l'honnêteté professionnelle. Tous ceux qui s'occupent des vieux arts industriels et des conditions dans lesquelles ils se sont développés devront consulter ce beau livre, admirablement illustré, patient, consciencieux, présenté avec autant de compétence que de modestie.

L. GIELLY.

LIVRES NOUVEAUX

Ne sont mentionnés sous cette rubrique que les livres dont il est adressé un exemplaire à la *Revue de l'Art*. Sauf pour des ouvrages d'un intérêt exceptionnel ou d'un tirage restreint, il n'est publié de compte rendu que des livres envoyés en double exemplaire.

— *Les Émaux limousins*, par J.-J. MARQUET DE VASSELOT. — Paris, A. Picard, 1921, 2 vol. in-4°, dont un de planches.

— Pierre GUSMAN. *La Gravure française au XVIIIe siècle*. — Paris, Massin, in-fol., 44 pl.

— *De Poussin à Watteau*, par Louis HOURTICQ. — Paris, Hachette, in-8°, fig. et pl.

— *Les Richesses d'art en France*. Introduction et notices par Paul VITRY. Tome II. *Architecture*. — Paris, D.-A. Longuet, in-16, 32 pl.

— *Les Artistes écrivains*, par P. RATOUIS DE LIMAY. Tome Ier. — Paris, Alcan, 1921, in-8°, 16 pl., 10 fr.

— *Le Musée céramique de Sèvres*, par Georges PAPILLON. Revu par Maurice SAVREUX. — Paris, Laurens, 1921, in-8°, 24 pl., 15 fr.

— *Paul Adam*, par Camille MAUCLAIR. — Paris, E. Flammarion, in-16, 7 fr.

— *Le Baron du Teil*, par G. LEQUIN. Préface de Pierre DE LA GORCE. — Paris, 1921, in-8°, pl.

— *Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André MICHEL. Tome VI. 1re partie. — Paris, A. Colin, in-4°, fig. et pl., 50 fr.

— *Le Château de Blois*, par Frédéric et Pierre LESUEUR. — Paris, D.-A. Longuet, 1914-1921, in-16, fig. et pl., 12 fr.

— *Les Cathédrales de France*, par Auguste RODIN. Nouvelle édition. — Paris, A. Colin, 1921, in-16, 12 fr.

— Gabriel MOUREY. *Essai sur l'art décoratif français moderne*. 2e éd. — Paris, Ollendorff, 1921, in-8°, pl., 15 fr.

— *Les Indo-Européens*, par Albert CARNOY. — Paris et Bruxelles, Vromant, 1921, in-16.

— *A travers la Haute Égypte*, par Camille LAGIER. — Bruxelles et Paris, Vromant, 1921, in-8°, pl.

— *De Schilderkunst in Belgie van 1830 tot 1921*, par Pol DE MONT. — 's Gravenhage, M. Nijhoff, 1921, in-8°, 120 pl.

— *Het Houtsnijwerk in Nederland tijdens de gothiek en de Renaissance*, door D. BIERENS DE HAAN. — 's Gravenhage, M. Nijhoff, 1921, in-8°, 155 pl.

LES REVUES

« LES CONQUÊTES DE L'EMPEREUR DE LA CHINE »[1]

L'orientalisme n'est pas une invention du siècle dernier : depuis les figures dessinées par Watteau jusqu'aux potiches montées sur des rinceaux de bronze, la chinoiserie, comme la turquerie, fut très goûtée du temps de Louis XV; mais un fait plus extraordinaire, c'est une commande de gravures par le souverain du Céleste Empire à la cour de France, au beau milieu de ce xviiie siècle où la Chine, emmurée dans son antique civilisation mystérieuse, était encore fermée à l'Europe.

Sans prétendre à la science des sinologues, les amateurs et les artistes connaissent la suite de seize estampes gravées à Paris, de 1767 à 1774, sous la haute direction de Cochin (*C.-N. Cochin Filius direxit*), d'après des dessins exécutés à la cour de Pékin, dans le goût chinois, par des missionnaires européens et représentant avec la plus minutieuse exactitude *les Conquêtes de l'Empereur de la Chine*. Au surplus, les lecteurs de *la Revue* n'ont pas oublié l'article publié par M. Jean Monval en 1905[2]; et pour compléter ou rectifier dans le détail une pareille étude, ne fallait-il pas l'exceptionnelle érudition de M. Paul Pelliot ? Le nom du professeur au Collège de France nous dispensera de tout commentaire.

En publiant d'abord *in extenso* la version française de l'édit impérial du 13 juillet 1765, concernant cette commande peu banale de gravures, le savant mémoire de M. Pelliot nous autorise à faire plus ample connaissance avec les auteurs des dessins originaux : le frère jésuite Joseph Castiglione, le meilleur de ces curieux peintres de cour qui travaillaient docilement sous l'œil despotique et jaloux du maître; le frère Denis Attiret, le seul Français des quatre; le P. Ignace Sichelbart, un Tchèque, remarquable dessinateur de plantes et d'animaux ; le P. Jean Damascène, de la Conception, augustin déchaussé, prêtre romain, missionnaire de la Congrégation de la Propagande, et, plus tard, évêque de Pékin sous le nom de Mgr Sallusti.

De volumineux dossiers d'archives éclairent çà et là d'un trait piquant la psychologie de ces temps lointains ; mais quand les sources occidentales se taisent, heureux l'érudit qui peut demander la clé d'un problème aux documents chinois ! Ce sont eux, en effet, qui permettent à la patiente sagacité de M. Paul Pelliot de nous fournir pour la première fois l'ordre réel et les sujets véritables des seize planches qui correspondent à seize poèmes, dont l'auteur n'est autre que l'empereur K'ien-long lui-même, qui chante ses victoires en conquérant lettré, depuis la soumission de l'Ili jusqu'au banquet final: et les amis du pittoresque ne se plaindront plus de l'érudition qui, par sa précision même, ajoute au plaisir de leurs yeux.

Raymond BOUYER.

1. *Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine*, par Paul Pelliot. — Extrait de *T'oung-Pao*, revue de linguistique et de géographie de l'Asie orientale, éditée à Leyde (vol. 20, août 1921), in-8°.

2. V. *la Revue*, 1905, t. XVIII, pp. 147-160. — Cf. les travaux de MM. H. Cordier (1913), Haenisch (1918), Ishida (1919), cités également par M. Pelliot.

Le gérant : H. Denis.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

LES ARTISTES FRANÇAIS ET LES EXPOSITIONS AUX ÉTATS-UNIS

UNE OPINION AMÉRICAINE



Le directeur-adjoint des Beaux-Arts à l'Institut Carnegie, venu en France pour choisir les envois de nos peintres à l'Exposition annuelle de Pittsburgh, — la plus importante des États-Unis à cet égard, — adresse à notre directeur la lettre que nous publions ci-après. Nous sommes persuadés qu'on lira avec grand intérêt et profit, aussi bien dans les milieux officiels et chez les artistes que parmi les amateurs, les pages où M. H. Saint-Gaudens (fils du plus illustre des statuaires de l'Amérique, le regretté Auguste Saint-Gaudens), avec autant de franchise et de largeur de vues que de sympathie, expose le point de vue américain sur les expositions des artistes français aux

États-Unis, ce qu'elles ont été jusqu'à présent et ce que les personnalités les plus compétentes souhaiteraient qu'elles fussent. — N. D. L. D.

Je suis venu cette année en Europe afin de redonner à l'Exposition internationale des beaux-arts de l'Institut Carnegie, qui doit se tenir en mai prochain, la vitalité qu'elle avait avant la guerre et lui rendre, aux yeux des artistes de votre pays, l'importance qu'elle a perdue.

Cette exposition a lieu tous les ans depuis vingt et un ans. Elle est la seule de son espèce aux États-Unis, et tient, chez nous, à peu près la place que tient l'exposition bisannuelle de Venise en Europe. Elle est attentivement suivie, non seulement par un nombreux public, mais aussi par tous les critiques, les amateurs, les acheteurs et les marchands des États-Unis. Elle s'est constituée pour elle-même une tradition et une réputation qu'aucun musée de cet ordre ne peut lui disputer. Les amateurs des États-Unis comptent sur elle pour les tenir au courant de ce qui se passe dans le monde des arts et leur montrer les principales œuvres modernes par lesquelles ils peuvent former et éclairer leur goût.

En raison des suites de la guerre et des restrictions que chacun dut apporter à ses dépenses, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, en raison aussi du fait que, pendant la guerre et dans les deux années qui l'ont suivie, elle n'a pas fait suffisamment connaître son existence renouvelée, l'importance et l'activité de cette exposition ont quelque peu diminué.

Le Directeur et le Comité ont même, un moment, envisagé d'abandonner cette entreprise dont les frais, déjà considérables avant la guerre et qui absorbaient une grande partie des ressources de l'Institut, étaient encore augmentés par la situation actuelle et n'étaient plus justifiés par l'enthousiasme d'autrefois.

Toutefois, les musées américains peuvent difficilement, à l'heure présente, développer toute l'activité qu'ils désirent. Les prix énormes qu'il leur faut payer pour les chefs-d'œuvre, anciens ou modernes, qu'ils voudraient acquérir définitivement, ralentissent beaucoup l'accroissement de leurs collections. Il est presque impossible de recommencer une série d'achats tels que ceux par lesquels le Musée Métropolitain de New-York a acquis ses trésors; aussi chacun des musées des beaux-arts d'Amérique doit-il s'efforcer de résoudre pour son propre compte le problème de se rendre utile et d'exciter l'intérêt du public en faveur de l'art.

La situation des musées aux États-Unis est très différente de ce qu'elle est en Europe. Vous êtes nés, vous avez été élevés au milieu de trésors artistiques accumulés peu à peu. Il me semble même que vous considérez leur présence auprès de vous comme toute naturelle et qu'elle ne vous donne plus ni étonnement, ni enthousiasme. Nous n'avons pas en nous cette tradition, ni cette connaissance héritée et naturelle des chefs-d'œuvre, mais, par contre, nous faisons plus que vous des efforts pour nous instruire. A l'heure présente, il est beaucoup plus parlé d'art en Amérique qu'en France; l'art est plus étudié, enseigné, discuté chez nous que chez vous.

C'est pourquoi nos musées s'efforcent tant de devenir d'actives institutions qui travaillent à l'éducation artistique du grand public, tandis que les vôtres sont des temples splendides et majestueux, où, lorsque l'envie vous en prend, vous venez passer une heure de rêverie dans l'atmosphère de chefs-d'œuvre incomparables.

Peut-être vous surprendrai-je en vous disant qu'à Pittsburgh, en particulier, le programme scolaire comporte obligatoirement, pour chaque écolier, six visites par an dans le musée, dont deux sont une instruction sur la peinture, deux sur la sculpture et deux sur l'architecture.

Mais, à côté de ce rôle éducateur et de cet encouragement à la jeunesse d'Amérique, le Département des Beaux-Arts de l'Institut Carnegie a voulu satisfaire le désir qu'il sentait dans le public américain et lui apporter chaque année les plus belles et les meilleures d'entre les peintures modernes de l'Europe. On se décida donc à continuer l'exposition, et, malgré la dépression actuelle, on n'a pas voulu qu'une si belle tradition fût abandonnée.

C'est pourquoi je fus chargé d'aller en Europe afin d'essayer de réunir et de rapporter aux États-Unis une collection de peintures capables de faire renaître ou de stimuler l'intérêt que portaient aux beaux-arts, non seulement le public éclairé, amateurs, critiques, marchands, mais aussi le public en général. Il était essentiel pour moi, tout d'abord, d'avoir des peintures, car on ne peut enthousiasmer un public en ne lui montrant que des murs parsemés de rares toiles. Une publicité bien entendue entraînera chez nous un nombreux public si l'on a une belle chose à lui montrer; mais il serait inutile, autant que maladroit pour l'avenir, de faire de la publicité autour d'une exposition médiocre. L'Américain demande le mieux qui puisse lui être montré ou rien. En art, comme dans le reste, il est disposé à payer un gros prix pour ce qui en vaut la peine, mais il préférera ne rien acheter du tout que d'acheter un objet qui n'est qu'à moitié bon.

Ses acquisitions n'ont pas toujours été heureuses, et nous qui sommes placés pour le guider, nous lui avons dit qu'il avait été trompé par certains marchands sans scrupules qui lui avaient fait acheter, en les lui présentant comme des chefs-d'œuvre, des productions secondaires de grands maîtres anciens ou modernes. Car il a tout de même une éducation suffisante, ce public américain, pour nous croire et pour nous demander notre avis. Ses mécomptes l'ont naturellement rendu méfiant et il s'est retiré dans sa coquille, dont il ne sortira que sur l'invitation de ceux en qui il a confiance. Quand ces personnes lui diront : « Voici une œuvre d'art d'une belle tenue; son prix est élevé, mais non pas excessif, et vous pouvez l'acheter, si elle vous plaît, sans être trompé », il l'achètera; mais cela ne lui sera pas dit si cela n'est pas vrai.

Le public américain que vous voyez au Louvre, que vous rencontrez sur les routes de France, de Belgique, d'Italie a levé les yeux de dessus son bureau, il les a détournés de ses automobiles et de ses cinémas pour les porter vers des buts intellectuels. Il connaît autre chose que son travail, il commence à connaître le beau.

C'est pourquoi il faut que l'Europe cesse de considérer l'Amérique comme un marché sur lequel elle écoulera ce dont elle veut se débarrasser. Si elle consent à nous traiter avec franchise et avec confiance, pour quelques années encore, l'Europe pourra s'assurer que nous lui répondrons toujours avec franchise et enthousiasme, car nous sommes prêts à suivre ses enseignements et à lui donner notre admiration la plus sincère et la plus large.

Pendant le séjour que je viens de faire en Europe, j'ai eu la joie de voir aboutir certains de mes efforts; il en est d'autres que j'ai eu le regret de tenter en vain. Je crois que, malgré tout, notre prochaine exposition sera meilleure que celles que nous avons eues depuis la guerre. Cependant, nous avons encore beaucoup à faire avant de pouvoir réunir des œuvres d'art d'une valeur telle qu'elles forcent à s'ouvrir largement à la production de l'art européen l'énorme marché que peut constituer une population de plus de cent millions d'hommes, tous enthousiastes et pleins de vie.

Beaucoup des obstacles contre lesquels j'ai eu à lutter viennent de la différence des points de vue auxquels se placent les Français et les Américains. Nous sommes disposés à faire toutes les concessions possibles, dans l'espoir que nos efforts, combinés avec les vôtres, nous feront nous rencontrer. C'est par un peu de franchise mutuelle que nous pourrons retrouver cette activité qui nous sera profitable aux uns comme aux autres.

Votre radicalisme nous semble un peu excessif et peut-être pourrait-on reprocher aux plus jeunes d'entre vos artistes un certain manque d'enthousiasme pour l'étude de vos artistes plus âgés ou pour vos maîtres anciens et modernes. Mais en face du travail formidable que vous produisez, on ne peut qu'attendre avec confiance les belles œuvres que nous font prévoir vos efforts passionnés et qui se sont déjà révélées en plusieurs circonstances.

Pour en revenir à ce qui m'occupe en ce moment, j'ai réussi à obtenir d'artistes dont les noms sont les plus importants de l'art moderne, qu'ils veuillent bien nous confier des peintures; mais j'aurai parfois le devoir et le regret de faire savoir en Amérique qu'elles n'étaient pas parmi les meilleures qui eussent pu être envoyées par l'artiste. Les artistes anglais envoient toujours ce qu'ils ont de mieux. Vous, en France, vous conservez vos meilleures toiles pour votre Salon, — ce qui, d'ailleurs, est bien naturel, — ou bien pour être envoyées au Japon ou à Venise. On ne s'étonnera pas que nous soyons peinés de ne passer qu'au quatrième rang, alors que notre pays pourrait être, à bon droit, considéré comme le marché de peintures le plus important. Plusieurs fois, j'ai dû refuser des œuvres de second ordre qui m'étaient proposées par de grands artistes, et je regrette qu'ils ne se soient pas rendu compte eux-mêmes qu'en nous envoyant une esquisse à peine présentable, ils risquaient de se fermer tout à fait un pays qui ne demande qu'à les connaître et à se laisser conseiller de les acheter.

Les artistes français se sont souvent plaints à moi que notre exposition ne donnait lieu à aucune vente. Comment pourrait-il en être autrement, quand mes prédécesseurs dans le poste que j'occupe et moi-même sommes obligés de lutter pour substituer des toiles terminées aux esquisses que veulent envoyer certains ?

Je crains que vous ne vous rendiez pas compte exactement de notre situation en Amérique. Nous tenons le rôle de *clearing house*, si l'on veut me permettre ce terme emprunté à l'argot de la finance et qui désigne l'endroit où, après sélection, les opérations bancaires entreprises par un grand nombre de maisons montrent leurs résultats définitifs. Appliqué à l'Institut Carnegie et à l'art en Amérique, il doit être expliqué de la façon suivante : toutes les expositions qui ont lieu, soit dans les musées des différents États, soit dans les galeries, envoient à Pittsburgh deux ou trois des meilleures œuvres qu'elles ont eu l'occasion de montrer au cours de l'année; l'exposition ainsi formée à Pittsburgh présente au public les plus beaux résultats de

l'année, et c'est à cette occasion que les tableaux vendus atteignent les prix les plus élevés dans la peinture moderne.

Nous nous rendons compte de quelques erreurs que nous avons commises et qui ont aussi contribué à créer parmi les artistes français un état d'esprit qui nous est défavorable. Il nous faut les reconnaître et y porter remède.

Nous en faisons ici l'aveu sincère. La principale raison de notre défaveur, c'est que notre méthode de sélection est mauvaise. Le fonctionnement de notre jury n'est pas approuvé en France et il doit être abandonné. Puis vient l'absence de vente, et enfin la réduction des prix attribués aux peintures qui en sont jugées dignes.

Il est de toute nécessité que nous rétablissions les prix à la valeur qu'ils avaient avant la guerre et que nous le fassions savoir à tous les artistes. Ces prix avaient été réduits au moment de la crise universelle qui obligeait de toutes parts à des économies nécessaires, et j'ai pu constater par moi-même que, dans certains cas, cette réduction était une des raisons qui entraînaient de la part de certains le refus d'envoyer à notre exposition; je ne les en blâme pas, car il est bien naturel qu'un prix de 6.000 francs ne procure que le tiers de l'enthousiasme qui serait donné par un prix de 18.000 francs.

Ensuite, nous devons faire tous nos efforts pour augmenter les ventes, et, pour y arriver, nous reprendrons le système de publicité d'autrefois, en le modifiant et en l'augmentant, alors qu'il avait été presque complètement abandonné.

Il est d'une importance capitale que nos critiques américains, notre public et les représentants de nos journaux, les directeurs de nos musées ainsi que les marchands reprennent l'habitude qu'ils avaient de considérer notre exposition de peinture internationale en Amérique, comme l'événement important de l'année artistique. Pour cela, deux choses sont nécessaires : de votre côté, les artistes doivent envoyer les toiles de premier ordre que peut produire chacun; de notre côté, nous devons annoncer avec plus d'activité que jamais la venue en Amérique de ces peintures.

Nous sommes tout prêts à publier le détail des prix distribués et des toiles vendues, si cela peut inciter vos compatriotes à nous envoyer de belles œuvres et non le rebut de leurs ateliers; mais laissez-moi vous répéter que cela ne servira de rien si, de votre côté, vous ne répondez pas à nos avances avec la conscience que nous attendons de vous.

Enfin, et ceci est peut-être le point capital, nous devons changer immédiatement le système de notre jury. Nous avons eu le tort de croire que, parce que ce système était bon chez nous, nous pouvions vous l'appliquer. Il ne faut pas discuter les divergences des points de vue; les faits sont là, nous devons en tenir compte et ne vous appliquer que des méthodes qui vous conviennent absolument.

Chez nous, à toutes les expositions, il n'y a guère qu'une demi-douzaine d'artistes, au maximum, qui ne passent pas par un jury, tous les autres s'y soumettent et, s'ils sont refusés, ils « encaissent le coup » et attendent des temps meilleurs. Chez vous aussi, une grande majorité se soumet à l'examen d'un jury, mais avec cette importante différence que si un artiste est membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, sociétaire ou hors concours, l'examen n'est pour lui qu'une simple formalité.

A Pittsburgh, où ces nuances étaient inconnues, des artistes de cette catégorie ont soumis leurs œuvres au jury; il est arrivé que le jury n'a pas tenu compte de la

situation de l'artiste, et que l'œuvre a été refusée au grand dommage de nos rapports mutuels. De telles façons de faire étaient de notre part une grave erreur, d'autant plus que, pour vos compatriotes, une invitation à exposer et l'obligation de soumettre au jury sont deux propositions qui ne peuvent se présenter ensemble, si ce jury n'est pas un jury de pure forme et uniquement chargé d'accepter les œuvres et de décerner des récompenses. Le refus dont je viens de parler a été présenté par vos journaux comme une insulte sciemment faite à l'un d'entre vous; et vos artistes, grands et petits, ont été d'accord pour se retourner contre nous et nous reprocher cette manière de faire.

Dans ces circonstances, il ne nous reste qu'une décision à prendre : nous incliner, nous excuser de vous avoir froissés, vous expliquer que c'était involontaire, et surtout changer notre méthode.

J'ai le plaisir de vous annoncer que j'ai déjà suggéré à notre comité de l'Institut Carnegie les changements nécessaires et que mes suggestions ont été reçues très cordialement. Pour cette année, les modifications ne seront peut-être pas aussi radicales que vous les auriez désirées et que nous étions disposés à les faire, car, avant de les avoir admises, nous avions déjà commencé à travailler en Amérique et en Angleterre; cependant nous avons pu améliorer la situation dans une large mesure.

Un certain nombre de vos artistes étaient déjà invités à exposer sans avoir à soumettre leurs œuvres au jury, et j'ai reçu par câble l'autorisation de doubler le nombre de ces invitations, avec, naturellement, une diminution correspondante dans le nombre de ceux qui devaient passer devant le jury. Car il avait été décidé de n'avoir cette année qu'une exposition limitée à 250 peintures dont la moitié devait provenir des pays d'Europe (Allemagne exceptée), — peintures qui pouvaient toutes être exposées sur la cimaise, sur un seul rang, et avec, entre elles, un espace suffisant pour que chacune pût être vue sans être gênée par ses voisines. Le nombre des toiles étant fixé, la quantité de celles qui pouvaient être envoyées par les artistes français ne pouvait être augmentée.

En augmentant du double la liste des artistes qui ne devaient pas être soumis à l'examen du jury, nous avons dû avoir recours à un comité de neuf d'entre vos peintres les plus importants, qui ont bien voulu nous prêter leur concours et nous donner leurs avis. Ils ont dressé une liste soigneusement étudiée, dans laquelle figurent les noms des artistes de toutes les écoles et de toutes les tendances qui, dans leur groupe, ont une notoriété réelle, et, en quelque sorte, la position d'un chef. Cette liste et les avis de ce comité m'ont permis de lancer les invitations nouvelles aux meilleurs d'entre vos peintres.

Aux autres, à ceux qui devront soumettre leurs œuvres à l'approbation du jury, j'ai expliqué la situation en toute franchise; je leur ai fait part des progrès réalisés pour cette année et de mes espoirs de changement radical pour l'année prochaine et je les ai priés de m'aider pour que les envois de cette année fassent juger du désir des artistes français de collaborer à notre œuvre, désir qui entraînerait l'adhésion unanime de notre Comité aux suggestions de changement proposées.

Preuve de la largeur d'idée de la part de vos artistes et de leur courtoisie : ils ont

tous parfaitement compris mes efforts et ils ont bien voulu se plier, cette année encore, aux méthodes qui, malgré mes efforts, n'ont pu être totalement modifiées.

Pour l'avenir, le plan qui, j'en ai l'espoir, sera adopté en Amérique, a déjà reçu l'approbation de tous les artistes français à qui j'en ai parlé et avec qui je l'ai discuté. Il consiste à suivre, avec de très légères modifications, les méthodes employées par les organisateurs de l'exposition de Venise, qui m'a paru être la meilleure en Europe.

Nous nous en tiendrons au nombre restreint de deux cent cinquante peintures exposées, — un trop grand nombre de peintures nuisant aux meilleures d'entre elles, sans même profiter aux autres.

Deux cent cinquante ou trois cents toiles, toutes présentées sur la cimaise, formeraient donc la totalité de l'exposition. Dans ce nombre, il serait réservé un espace suffisant pour cent cinquante toiles venues d'Europe, parmi lesquelles l'Angleterre et la France occuperaient environ les trois quarts de la place disponible, le reste étant mis à la disposition des autres nations. Il peut sembler à première vue que les œuvres françaises disposeraient ainsi d'une place très réduite ; or, cette place serait cependant supérieure à celle qui serait allouée à toute autre nation.

Quand je parle d'espace pour « tant d'artistes », je veux dire pour « tant de tableaux » ; car je me suis encore aperçu d'une autre de nos erreurs qui consistait à ne demander qu'un tableau à chacun des artistes invités. Cette façon de faire est tout à fait préjudiciable aux peintures exposées. Une toile est insuffisante pour permettre de juger un bon peintre, et c'est trop pour juger un mauvais. Le mieux sera donc de n'inviter chaque année que vingt à vingt-cinq artistes français, mais de donner à chacun d'eux un espace suffisant pour montrer plusieurs toiles.

La liste de ceux qui pourraient être invités serait dressée par notre Comité et nos conseils en Amérique, mais avec la collaboration étroite d'un Comité composé des peintres français les plus éminents qui nous aideraient à choisir pour chaque année, dans chacune des écoles et dans chacun des groupes, ceux d'entre vos artistes qui peuvent le mieux montrer au public des États-Unis les plus belles œuvres françaises.

Avec le secours de cette liste, je pourrais inviter, non plus des peintures, mais des peintres. A ceux que nous voudrions représenter largement, nous pourrions, une année, dire : « Nous avons un espace de x mètres carrés à mettre à votre disposition ; pouvez-vous nous envoyer dix toiles moyennes ou cinq grandes ou vingt petites, de façon à faire une petite exposition de vos œuvres ? » A un autre, je dirais : « Nous ne pouvons, cette année, vous donner de place que pour deux ou trois de vos toiles, mais l'an prochain, nous mettrons à votre disposition un espace plus grand. Que pouvez-vous nous envoyer ? » Un autre enfin pourrait ne pas exposer une année, qui aurait deux ou trois œuvres l'année suivante et une vingtaine un an après.

De cette façon, l'organisation serait facile et vos peintres auraient pleine et entière satisfaction. Une sorte de tour de rôle serait établi dans le but final de donner à chacun de vos grands artistes l'occasion de montrer au public américain une partie importante de son œuvre une fois au moins tous les cinq ans.

De plus, nous réserverions tous les ans un espace d'environ dix toiles pour ceux d'entre vous dont le talent ne s'est pas encore imposé et qui consentiraient à soumettre leurs œuvres à notre jury. Nous espérons, par là, encourager les jeunes artistes. Ils

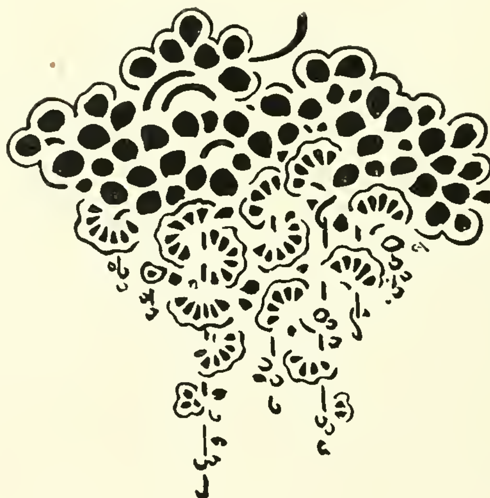
ne seraient pas mélangés avec les autres, de façon à éviter la confusion qui nous a été si préjudiciable les autres années. De plus, ces quelques peintures, envoyées à l'approbation du jury, ne seraient plus, comme antérieurement, jugées par des Américains, mais par un jury composé uniquement de peintres français pris dans les groupes les plus divers.

Je crois que de tels projets ne peuvent que satisfaire les artistes français, comme ils nous satisferaient nous-mêmes.

M. Lucien Simon a bien voulu, comme membre de ce jury, qui, cette année encore, doit opérer, venir en Amérique, afin de m'apporter le soutien de son autorité pour faire admettre par notre Comité de l'Institut Carnegie ces réformes indispensables, les améliorer encore et leur donner plus d'ampleur.

Lorsque le plan que je viens d'exposer aura, grâce à son dévouement actif, été adopté et que les modifications aux méthodes actuelles auront été décidées, je reviendrai en faire part aux artistes de votre pays et je leur demanderai de bien vouloir me confier leurs œuvres pour l'exposition de l'année prochaine. Nous espérons tous, en Amérique, que vous nous permettrez de vous montrer l'enthousiasme dont nous sommes capables pour un art où vous avez été si longtemps et où vous êtes encore les maîtres incontestés.

Homer SAINT-GAUDENS
Directeur-Adjoint des Beaux-Arts à l'Institut Carnegie.



LA TUNIQUE DE LIN DES FEMMES GRECQUES

OU TUNIQUE IONIENNE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT[1]

II. — LA GRANDE TUNIQUE IONIENNE AVEC REPLI

La tunique de lin avait des dimensions très variables. Les tuniques les plus grandes laissent souvent dépasser, tout autour de leur bord supérieur, une partie excédante et comme une sorte de volant, qui se rabat un peu au-dessus de la poitrine, tombe aussi dans le dos, suit la ligne des emmanchures et se recourbe élégamment au-dessous des avant-bras. Cela donne à l'ajustement beaucoup de richesse.

En cherchant une étoffe pour reproduire le même effet sur le modèle, j'ai pensé d'autre part que le plissage à la main pouvait être remplacé par un tissu rétractile, qui se rétrécissait de lui-même. Je me rappelle avoir vu à Constantinople une fine étoffe de ce genre, dont les bateliers du Bosphore aiment à revêtir leurs fortes épaules et leurs bras robustes. Le hasard m'a fait rencontrer quelque chose d'analogue à Paris, chez un marchand d'étoffes orientales. Il ne possédait qu'un seul coupon de cette étoffe et n'a pu me dire de quel pays elle provenait ; je n'en ai jamais retrouvé de pareille. Il est vrai que c'est un tissu de soie ; mais on pouvait certainement, avec du lin très fin, obtenir un résultat tout semblable. Je crois que les fils de la chaîne s'entrecroisent de place en place et dessinent, quand on les écarte, des mailles en forme de losanges, qui s'ouvrent et se referment suivant la tension plus ou moins grande produite par les mouvements du corps. J'explique ainsi un texte très obscur, relatif

1. Deuxième et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XLI, p. 13.

aux tuniques de cérémonie « tissées en losanges » (*rhombois huphanta*), que portaient les riches Ioniens aux fêtes de l'Artémis d'Éphèse[1].



Fig. 7. — La Grande Tunique ionienne a repli.
Pose sur nature.

La figure 7 permettra de juger du bon effet de l'étoffe ajustée sur le modèle et de suivre les détails de l'ajustement.

Cette grande tunique ionienne prête son charme à plusieurs belles statues antiques; mais elle y est en partie recouverte par un vêtement de dessus. Portée seule, avec ou sans repli, elle caractérise quelques danseuses représentées sur les vases peints, dans des poses très animées. La figure 8 nous montre une femme qui danse en se retournant et en élevant les bras au-dessus de sa tête. Ce mouvement laisse très bien voir le repli qui tombe dans le dos et sur le côté; mais le même mouvement a fait descendre les emmanchures et les bras sont nus[2]. La figure 9 reproduit cette pose aussi exactement que possible.

L'ampleur et la souplesse de l'étoffe ont permis à la danseuse de notre figure 10 de saisir, au contraire, dans ses mains l'extré-

1. Athénée. XII, 29. — On a pensé d'abord, sans en trouver d'exemple, que ces *rhombois* étaient des métiers d'une forme particulière. D'autres commentateurs ont vu là une disposition en losanges des couleurs différentes, du violet, du pourpre, du jaune, qui distinguaient ces tuniques: mais le mot est lié trop étroitement au verbe *huphainein* pour ne pas se rapporter au tissage même.

2. Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, pl. 12-13.



Fig. 8. — La Grande Tunique ionienne a repli.

D'après une peinture de vase.



Fig. 9. — La Grande Tunique ionienne a repli.

Pose sur nature.

mité des deux emmanchures et de se couvrir complètement les bras, qui, ainsi enveloppés, donnent un peu l'impression de deux ailes ouvertes. Sur la peinture de vase originale dont cet exemple est tiré, auprès de la même femme, se dresse un hermès de Bacchus, vers lequel elle se retourne, et, comme elle porte sur sa tunique une *pardalide*, on doit en conclure que c'est une bacchante[1]. Il faut reconnaître là, probablement, une danse appartenant au culte de Bacchus. La figure 11 reproduit sur le modèle la pose et le costume, moins la peau de panthère. Un autre vase, très petit et modelé en forme d'osselet, porte plusieurs images minuscules des mêmes danseuses, si curieusement attifées.

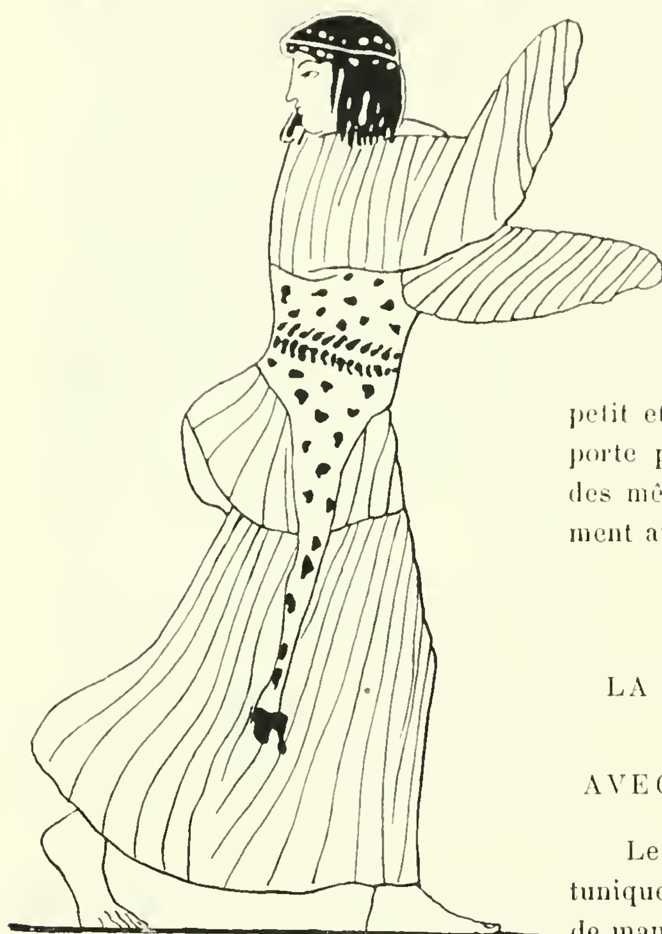


Fig. 10. — La Grande Tunique ionienne.
D'après une peinture de vase.

III

LA TUNIQUE IONIENNE PORTÉE AVEC DIVERS MANTEAUX

Les femmes grecques portent la tunique de lin avec diverses sortes de manteaux.

1° Il y en a un qu'elles associent plus spécialement à cette tunique : c'est un châle agrafé en écharpe sur l'une des épaules. La figure 12 en représente l'ajustement sur l'épaule gauche ; c'est une image d'Aphrodite dans la scène de Ménélas menaçant Hélène; mais l'épée lui tombe de la main[2].

1. De Witte, *Collection de l'Hôtel Lambert*, pl. XV, 4.
2. *Museo Gregoriano*, II, pl. 5.

Le modèle, dont nous avons placé la photographie en regard de cet exemple, porte le même manteau (figure 13), mais agrafé en sens contraire, sur l'épaule droite, ce qui peut paraître anormal, bien que les monuments, statues et peintures de vases nous en offrent beaucoup d'exemples. Il y a même, sur les vases peints, des scènes où deux femmes, vêtues de ce manteau, l'ont agrafé, l'une à gauche, l'autre à droite[1].



Fig. 11 — La Grande Tunique ionienne.
Pose sur nature.

Ce châle, agrafé obliquement sur une seule épaule, est souvent assez long ; il tombe parfois jusqu'aux pieds, et son repli descend plus bas que la partie tendue en écharpe. Vous remarquerez que les deux bords supérieurs de ce repli continuent à être réunis sur le haut du bras, comme la tunique, soit par un rang de petites fibules, soit par quelques

1. De Witte, *Collection de l'Hôtel Lambert*, pl. XVI.

points de couture. On dirait qu'on a voulu harmoniser ainsi le vêtement de dessus avec la tunique ionienne et faire également un manteau ionien; mais, du côté droit, cet arrangement embarrasse, sans aucune utilité, le bras qui reste ordinairement tout à fait libre pour l'action.

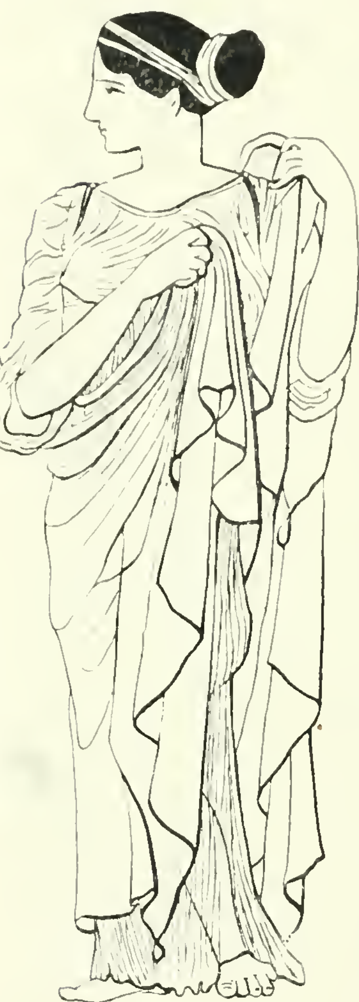


Fig. 12
La Tunique ionienne,
avec manteau agrafé à gauche.
D'après une peinture de vase.

Les petites statues qui forment les acrotères du temple d'Égine portent ce costume compliqué ; elles diffèrent aussi entre elles par la direction inverse de leurs manteaux. Au sommet d'un temple, cela peut résulter d'une concordance architecturale avec les deux pentes opposées du fronton. On peut voir dans Blouet, par exemple, une de ces statues dont le manteau s'agrafe sur l'épaule droite [1]. Notre figure 15 montre, par la pose du modèle, la possibilité de cet ajustement. On ne saurait toutefois réaliser sur la nature certains détails minutieux, qui sont de pures conventions de l'archaïsme finissant : par exemple, cette rangée de zigzags qui, sur la statue, enjolive la partie du manteau serrée en écharpe.

L'afféterie des petites fibules, épinglant le repli sur le bras droit, devient une mode constante dans le costume des précieuses statues peintes découvertes à l'Acropole d'Athènes, près de l'Erechtéion [2] et représentant, comme il est vraisemblable, les jeunes filles attachées à ce sanctuaire sous le nom d'*Errhéphores* (voir la figure 14). La polychromie permet de distinguer avec une netteté particulière les différentes pièces du costume [3]. Ainsi, la couleur verte de la tunique, sur l'épaule gauche,

1. Blouet, *Expédition de Morée*, III, pl. 70.
2. Connues depuis le beau travail de Lechat, *Au musée de l'Acropole*.
3. Perrot a publié en couleur celle de ces statues qui nous sert ici d'exemple (voir page 104) et l'a donnée à la fois de face, de dos et de profil, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, vol. VIII, pl. IV et V.

tranche avec la blancheur du manteau et de son repli, constellés, l'un et l'autre, des mêmes fleurons cruciformes, ce qui empêche de voir là, comme on l'a fait, un second manteau superposé au premier[1].



Fig. 13. — La Tunique ionienne, avec manteau agrafé a droite.
Pose sur nature.

Il y a cependant une difficulté causée par l'interruption de la bande médiane que la main gauche relève par le bas. On ne s'explique pas bien qu'il n'en reste aucune trace sur le haut du manteau, disposé en écharpe. Le peintre aurait-il pris la liberté de ne pas la prolonger, pour éviter l'effet désagréable d'une raie de couleur croisant ces plis serrés obliquement les uns contre les autres ? Mon ami Homolle me suggère aussi l'hypothèse que l'une des bordures latérales, ramenée en avant et fixée dans la ceinture, pouvait remplacer ce que nous considérons comme une bande médiane. Je supposerais plutôt qu'un simple procédé de tissage faisait que la bande ne se reproduisait pas à l'envers de l'étoffe retournée.

Parmi les statues d'un art tout à fait développé qui procèdent de

1. On a même proposé, comme nom spécial de ce second manteau, le mot *épiblêma*, qui est, au contraire, un terme très général, pouvant s'appliquer à toutes sortes de manteaux.

ce type, on peut citer l'Athéna dont il existe plusieurs repétitions, l'une notamment au musée de Naples[1]. Elle porte la grande tunique ionienne à repli, sous un ample manteau, rabattu en double, qui vient s'agrafer à droite ; mais en un seul point, le sculpteur ayant évité de gêner par toute une série de fibules le mouvement du bras droit.



Fig. 14.
La Tunique ionienne
avec manteau agrafé a droite.
D'après une statue peinte.

2° Il est curieux de voir aussi la tunique ionienne associée à l'ancien péplos, comme on peut le constater sur la frise du Parthénon. A l'angle nord-est de la façade orientale, en pendant aux *Ergastines* de l'angle sud-est, déjà décrites, s'avançait un autre groupe de jeunes filles, vêtues pareillement du péplos fermé, avec cette différence que leurs bras, au lieu d'être nus, portent l'étoffe finement plissée et les petites fibules du khiton de lin. Si les deux côtés opposés de la frise représentent, comme cela est vraisemblable, les deux flancs d'un même défilé, il faut en conclure que nous avons là encore des *Ergastines*. Seulement, celles-ci, appartenant à de meilleures familles, portaient, sous le vêtement rituel, la tunique alors à la mode, tandis que les autres, non moins habiles ouvrières, mais de condition plus modeste, se contentaient du simple péplos. Le Musée britannique ne possède de cette portion de la frise que des fragments très mutilés, suffisants toutefois pour confirmer la combinaison des deux costumes.

Je préfère donner pour exemple un petit buste de terre cuite provenant d'Athènes (figure 18). Une jeune femme tient ses deux bras enfoncés dans le péplos fermé. On aperçoit bien, par les larges entre-bâillements des emmanchures, les petits plis d'un vêtement de dessous, qui es

1. *Museo Borbonico*, IV, pl. 7.

la tunique de lin[1]. Ce buste serait celui de Coré, la fille de Déméter, représentée au moment où, chaque année, elle émerge du sol, avec la végétation du printemps. Elle protégeait ainsi ses mains et ses avant-bras nus contre l'humidité et le froid de la terre. Il importe de rappeler surtout les exemples offerts par plusieurs statues d'Athéna, qui conservent, comme vêtement caractéristique, le péplos ouvert, mais y ajoutant par dessous la tunique ionienne, pour faire une part, en cela du moins, à la mode courante.



Fig. 15. — La Tunique ionienne.
avec manteau agrafé a droite.
Pose sur nature.

3° Nous avons déjà eu l'occasion de voir la tunique de lin associée à un himation, semblable au manteau drapé des hommes[2]. C'était, d'après les stèles funéraires attiques, la mode généralement adoptée par les dames athéniennes à la belle époque de l'art. Les autres œuvres de la sculpture et les peintures des vases nous offrent aussi beaucoup

1. J'en possédais un exemplaire, que j'ai donné au musée du Louvre. — Voir Demotte, *le Musée du Louvre depuis 1914*, tome II, pl. n° 75.
2. Voir, dans la *Revue* de janvier 1922, la première partie de cet article.



Fig. 16. — La Grande Tunique ionienne avec l'himation.

D'après une statue.



Fig. 17. — La Grande Tunique ionienne avec l'himation.

Pose sur nature.

d'exemples de cet assemblage, même dans le costume des déesses.

Notre figure 16 est photographiée d'après la prétendue Sapho de la villa Albani[1]. Cette belle statue, que les savants dénomment aujourd'hui de préférence Déméter ou Coré, porte la grande tunique ionienne à repli et le manteau drapé des hommes. Seulement, la coquetterie féminine le dispose en sens inverse : l'extrémité, au lieu d'être rejetée dans le dos, tombe en avant, par une légère chute de draperie qui laisse voir à découvert le fin khiton de lin avec le jeu du repli. Ces détails, que l'on retrouve également dans l'Athéna du Musée Capitolin[2], sont réalisés sur nature par la pose du modèle vivant (figure 17).

Léon HEUZEY,
Membre de l'Institut.

1. Clarac-Reinach, p. 576, n° 6.
2. Clarac, *Statues de l'Europe*, pl. 461, n° 858.

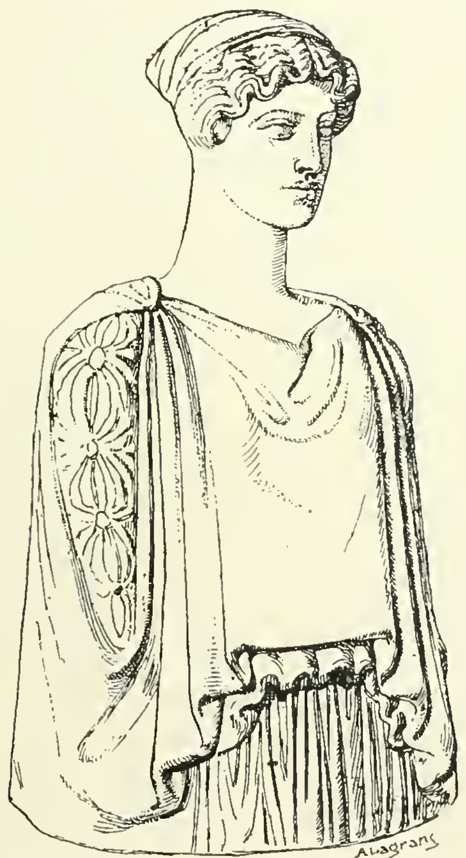
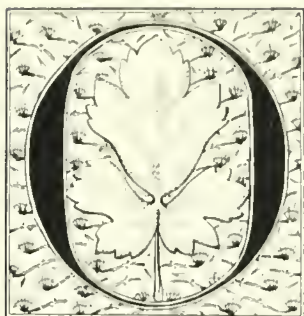


Fig. 18. — La tunique ionienne avec le péplos fermé.

D'après un buste de terre cuite.

LES LITHOGRAPHIES DE CHARLES GUÉRIN



N connaissait peu M. Charles Guérin lithographe. Il y a vingt ans, il s'était essayé, non sans bonheur, sur la pierre. Puis, le peintre aidant, la recherche des valeurs et de la conduite de la lumière lui parut être la condition d'une reprise du crayon gras. L'éditeur Helleu, avec beaucoup de perspicacité, lui demanda alors l'illustration des *Fêtes galantes*. M. Charles Guérin accepta. Il réussit au-delà de toute espérance. Le beau dessinateur et le vigoureux coloriste se doublèrent d'un illustrateur pénétrant et d'un lithographe exquis. Il retrouva, d'intelligence et d'instinct, l'équivalent de ces vignettes si bien composées, si significatives et si gracieuses, du XVIIIe siècle. Dans les trente et une compositions des *Fêtes galantes*, il fait souvent songer à Eisen, dont il a adopté les marquises, les Amintes et les Cydalises, aux petites têtes spirituelles sous les coiffures à la cascade, aux corps sveltes dans les jupes à paniers. Il exprime et n'appuie pas. Les paysages ont de la grandeur et de la poésie, et c'est miracle que l'artiste ait pu faire aussi grand, en faisant si petit.

Nous donnons ici une de ces lithographies. Elle commente à merveille

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses...

et l'artiste a retouché sa pierre à l'intention de la *Revue*, ce qui fait de cette épreuve une lithographie nouvelle.

M. Charles Guérin prépare une autre illustration, pour le même éditeur : *le Voyage égoïste*, de Mme Colette. Cette fois, ce seront des lithos en trois couleurs, où les figures féminines, nues ou drapées, alterneront avec les paysages. Nous aurons l'occasion d'en reparler dans l'étude que nous consacrerons prochainement à M. Charles Guérin.

CLÉMENT-JANIN.

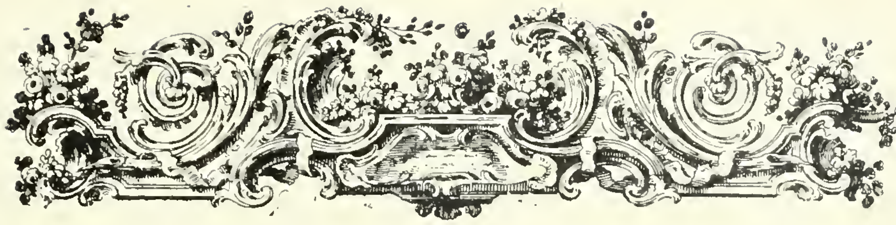
FÊTE GALANTE

Lithographie originale de M. CHARLES GUÉRIN.

Revue de l'Art ancien et moderne.

Imp. E. Duchâtel, Paris.





ÉTUDES SUR LE MUSÉE DE MONTPELLIER

I. — LES SCULPTURES DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



YANT été chargé pendant la guerre de remanier le musée de Montpellier, j'ai pu, à cette occasion, exhumer quelques sculptures qui avaient été reléguées depuis longtemps dans les dépôts, j'en ai examiné d'autres avec attention, et il m'a paru intéressant de soumettre aux lecteurs de la *Revue* un certain nombre d'observations sur des morceaux qui méritent d'être mieux connus.

Les sculptures ne sont pas nombreuses au musée de Montpellier, mais aucune n'est indifférente, et quelques-unes, comme les Houdon, sont célèbres. Elles appartiennent presque toutes à l'école française de la fin du xviie siècle et du xviiie siècle.

Voici d'abord le *Polyphème* de Van Clève; c'est une statuette en terre cuite, haute de 0 m. 50; elle a été léguée au musée en 1877 par M. Fages, le gendre et l'héritier de Fontanel, qui fut, à la fin du xviiie siècle, un des fondateurs du musée, et à qui l'on doit l'acquisition du fameux *Voltaire* de Houdon. J'étais resté longtemps sans savoir à qui attribuer cette figure académique, où l'on retrouve tant de réminiscences antiques vues à travers le Bernin, et qui pouvait être indifféremment de

l'un quelconque des pensionnaires sculpteurs de l'Académie à Rome, au temps de Louis XIV ou de Louis XV. J'avais même songé à la rapprocher du *Pluton*, morceau de réception de Pajou à l'Académie. Sur une indication de M. Paul Vitry, une visite au Louvre me permit de reconnaître dans notre statuette la maquette du *Polyphème* de Van Clève, morceau de réception de l'artiste à l'Académie le 26 avril 1681. Entre l'esquisse très poussée et le marbre, je ne vois point de différence importante à signaler; le marbre n'offre qu'un simple agrandissement, au double environ, de la maquette, avec quelque chose d'un peu plus cotonneux et de plus guindé encore que dans la terre cuite. Ne soyons pas pourtant trop sévères : il ne s'agit en somme que d'un bon morceau d'école, proprement exécuté par un artiste de second plan, auquel on ne demandait, à défaut de génie, que de savoir son métier de décorateur. Si l'on se rappelle que le *Persée* de Puget date de 1678 et le *Milon* de 1682, on se rendra compte, à peu près, des tendances qui ont préparé, en 1681, la naissance du *Polyphème*, et aussi de la distance qui sépare Van Clève de Puget.

Un autre aspect de cet art louisquatorzien, — l'inspiration religieuse après l'inspiration antique, — nous est conservé dans une autre esquisse en terre cuite : c'est la maquette du groupe exécuté en 1695, par Pierre II Legros, pour être placé à droite du maître-autel dans l'église du Gesù à Rome, en pendant au groupe de *la Foi* par Théodon. Cette esquisse, qui figura à la vente Vassal de Saint-Hubert, le 24 avril 1783 (n° 355), fut léguée au musée en 1866 par M. Bonnet-Mel, de Pézenas. Le groupe de Legros représente *la Religion terrassant l'Hérésie*. Il se compose de quatre personnages en ronde-bosse et en haut-relief, disposés sur une corniche à volute, en avant d'un mur de fond. La Religion, sous les traits d'une jeune femme debout, vêtue d'amples draperies flottantes dont un pan est ramené sur la tête, brandit une torche de la main droite et tient de la gauche le livre des Évangiles qu'elle appuie sur sa hanche. Elle repousse du pied l'Hérésie représentée par deux personnages, un vieillard nu, avec une draperie sur les reins, qui culbute dans le vide, et une vieille femme, à demi vêtue, qui porte la main droite à son front dans un geste d'effroi. Aux pieds de la Religion, un *putto* debout déchire un livre, le livre des hérésies. C'est là un très bon morceau d'école, où les réminiscences

abondent, depuis Michel-Ange jusqu'au Bernin, en passant par Puget.

Ce groupe fut l'occasion d'un petit drame administratif à l'Académie de France à Rome; il nous est conté tout au long dans la *Correspondance des directeurs*[1]. Les PP. Jésuites avaient entrepris de décorer richement la chapelle de saint Ignace dans l'église du Gesù, et avaient mis au concours l'exécution de deux groupes de marbre qui devaient être placés à gauche et à droite du maître-autel. Pierre II Legros, pensionnaire du roi, un des fils de Pierre I Legros, qui travaillait à Versailles, prit part au concours. Son groupe, écrit le directeur La Teulière au surintendant Villacerf, « a esté le plus généralement approuvé, tout le monde en ignorant l'auteur, la plupart croyant que c'estait un sculpteur gênois », ce qui



J. VAN CLÈVE. — POLYPHÈME.
Statuette terre cuite. — Musée de Montpellier.

1. T. II, p. 173 et suiv.

n'était pas si mal jugé; personne, en effet, ne s'était mieux assimilé que Legros le style italien, au point qu'il devint, après la mort du Bernin, le premier sculpteur de l'Italie. Il continuait ainsi la tradition de Jean de Bologne.

C'était pécher gravement contre le règlement de l'Académie que de prendre part à un concours sans l'agrément du directeur; les pensionnaires du roi n'avaient pas le droit de travailler pour le compte d'autrui. On sent bien, dans la correspondance échangée à ce sujet entre La Teulière et Villacerf, qu'au fond le directeur est très flatté du succès de son élève, et cherche, tout en le blâmant, à l'excuser. Peine perdue; le règlement eut le dernier mot. Pierre Legros fut obligé de quitter l'Académie pour pouvoir entreprendre l'exécution de son groupe.

« Le Roi, écrit Villacerf à La Teulière, trouve bon que vous permettiez au Sr Legros de se retirer de l'Académie, mais S. M. ne veut pas qu'on lui paye la pension que l'on donne à ceux qui en sortent par sa permission, n'étant pas content de sa conduite. Il ne faut pas pourtant que cela lui fasse tort dans l'ouvrage qu'il a entrepris, et vous me ferez plaisir de l'aider en ce que vous pourrez. » Charmante comédie administrative, où l'on a l'air d'être fâché sans l'être, tout en l'étant. Le plus clair de l'affaire, c'est que l'administration économisait ainsi les 2.000 livres de la pension de Legros, — l'administration, surtout celle des Beaux-Arts, ayant été de tout temps à court de 2.000 livres.

De la fin du xviie siècle date encore un très beau buste, celui de *Messire Jean Deydé*, conseiller à la Cour des comptes de Montpellier. Le musée n'en possède qu'un plâtre qui ne remonte certainement pas au xviie siècle; mais l'original en marbre, avec le monument dont il faisait partie, est conservé à Montpellier chez un des descendants de Deydé qui m'a permis de l'étudier. Il s'agit d'un monument funéraire qui se dressait dans une des chapelles de la cathédrale Saint-Pierre à Montpellier; il se composait de deux éléments distincts : un buste en marbre blanc posé sur une belle gaine où le marbre blanc se mariait avec un marbre de couleur, et un vase funéraire en marbre blanc, décoré de bas-reliefs, placé sur un socle en marbre de couleur. Lors de la Révolution de 1830, la famille rentra en possession du monument funéraire. Il est probable que le plâtre du musée fut exécuté à cette époque. Le conseiller

Jean Deydé, mort le 14 octobre 1687, y est représenté en buste, vêtu de la simarre et du camail bordé d'hermine, insigne de ses fonctions. Il est



PIERRE II LEGROS. — LA RELIGION TERRASSANT L'HÉRÉSIE.
Maquette terre cuite. — Musée de Montpellier.

coiffé de la grande perruque in-folio qui retombe sur ses épaules. Son visage imberbe, aux traits accusés, aux chairs flétries, est incliné légèrement vers la gauche, avec une expression mélancolique. Le buste



MONUMENT FUNÉRAIRE DE JEAN DEYDÉ.
Marbre. — Autrefois à Saint-Pierre de Montpellier.
Appartient aux descendants de J. Deydé.

n'est pas signé, et si le nom de Puget se présente naturellement à l'esprit, rien ne permet de justifier une pareille attribution, sinon la date, le style, la force de l'exécution et la présence de Puget à Marseille; mais nous connaissons trop mal encore l'histoire des artistes méridionaux de ce temps pour ne pas résister à l'attrait de placer ce beau buste sous l'invocation d'un si grand nom.

Le XVIIIe siècle est représenté par des œuvres illustres et justement célèbres. Le musée, en effet, ne possède pas moins de six œuvres originales de Houdon, et de première importance : les deux fameuses statues en marbre de *l'Hiver* et de *l'Été;* deux bustes en marbre, l'un celui du garde des sceaux *Huë de Miromesnil,* l'autre celui d'un *Magistrat inconnu;* le *Voltaire assis* de la Comédie-Française en terre cuite, et enfin le buste de *Molière* qui n'est point, comme on le dit quelquefois [1], le plâtre original, mais une épreuve en plâtre qui fut offerte par Houdon lui-même à la Société des Beaux-Arts de Montpellier en 1779 [2]. Il faut ajouter encore une épreuve en plâtre du grand *Écorché,* qui fut vendue par Houdon en 1779 à la même

1. Gonse, *les Chefs-d'œuvre des Musées de France,* II, p. 328.

2. Voir H. Stein, *la Société des Beaux-Arts de Montpellier,* dans *Mélanges Lemonnier,* p. 315 et suiv.

Société pour la somme de 300 livres, et dont je n'ai recueilli que des débris pieusement conservés maintenant dans les magasins. A cet ensemble unique, j'espère qu'un jour viendront s'ajouter trois autres bustes de Houdon, dont la place ne saurait être ailleurs qu'au musée : une très belle épreuve en plâtre patiné du buste de *Franklin*, qui se trouve dans une salle de débarras des Archives départementales, et deux bustes en marbre, l'un de *Rousseau*, à la tête ceinte d'une bandelette, l'autre de *Voltaire*, sans perruque, du type de 1778, que j'ai découverts jadis dans un recoin de la préfecture, et qui ornent aujourd'hui le cabinet de M. le Préfet de l'Hérault, d'où il



École française, fin XVIIIe siècle. — Buste de Jean Deydé.
Plâtre. — Musée de Montpellier.

n'a pas encore été possible de les extraire. Ces trois bustes ont figuré, avec quelques autres aujourd'hui perdus, à l'exposition de la Société des Beaux-Arts de Montpellier en 1779[1]; ils ont dû appartenir à cette Société et devenir, lors de la Révolution, la propriété du Directoire départemental, avant de venir échouer dans des locaux administratifs d'où il serait décent de les retirer.

Sur les deux statues de *l'Hiver* et de *l'Été*, et sur les deux bustes de *Miromesnil* et du *Magistrat inconnu*, je n'ai rien à ajouter qui ne soit déjà connu. Mais je voudrais reprendre la question du Voltaire assis, qui mériterait, ce me semble, d'être définitivement mise au point.

André JOUBIN,
Conservateur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie
de l'Université de Paris.

(A suivre.)

1. Voir Stein, *l. c.*





Cl. Service photo des B.-A.

COSMÈ TURA. — PIETA.
Musée du Louvre.

LE PRÉTENDU GIROLAMO DI BENVENUTO
DE L'EX-COLLECTION ENGEL-GROS



ARMI les peintures de la collection Engel-Gros, dispersée récemment, figurait un fragment de prédelle mesurant 26 cent. sur 34 cent. et représentant *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.* Il fut adjugé 92.000 francs, et la seule indication de ce prix montre combien il avait été remarqué et comment il fut disputé.

Ce petit panneau est, en effet, une œuvre fort intéressante du XVe siècle italien. Il était attribué par le catalogue de la collection au peintre siennois Girolamo di Benvenuto, attribution proposée par Gustavo Frizzoni. Pour justifier celle-ci, le catalogue mettait en parallèle « une œuvre particulièrement significative de ce maître rare : *le Jugement de Pâris,* salle des Sept Mètres », au Louvre.

L'attribution Frizzoni paraît uniquement basée sur ce parallèle. De toutes manières, elle semble devoir être revisée, ce tableau ne possédant guère de caractères siennois en général, et de Girolamo di Benvenuto

en particulier. Seul parmi les Siennois, Guidoccio Cozzarelli se rapprocherait, mais d'assez loin, de la manière du maître du panneau Engel-Gros. Nous verrons d'autres analogies qui permettront de l'attribuer à une école bien différente de la siennoise.

L'attribution à Girolamo di Benvenuto du *Jugement de Pâris*, qui, jusque-là, avait été donné à l'école bolonaise, est due à M. B. Berenson. L'éminent critique ne l'a publiée sous sa signature qu'en 1908, dans la deuxième édition de *the Central Italian Painters of the Renaissance;* mais c'est sur ses indications que G. Frizzoni, dès 1906, la signalait aux lecteurs de *l'Arte* (p. 405)[1]. M. Paul Schubring a reproduit, dans son ouvrage *Cassoni*[2], l'attribution Berenson du *desco* du Louvre. Je ne la discuterai point ici, d'autant qu'elle paraît très vraisemblable. Je voudrais seulement montrer combien le tableau de l'ex-collection Engel-Gros diffère du tableau du Louvre. Si ce dernier est de Girolamo di Benvenuto, j'aurai montré du même coup que le premier n'est pas de ce maître. Si l'attribution du tableau du Louvre était erronée, celle de Frizzoni, touchant le panneau Engel-Gros, perdrait de ce fait la force de son principal argument.

Dans les deux cas, il ne restera plus qu'à étudier le panneau Engel-Gros en partant d'une nouvelle base de discussion, c'est-à-dire en le comparant d'abord aux œuvres authentiques de Girolamo di Benvenuto, puis en étudiant objectivement ses caractères intrinsèques.

Or, si l'on veut bien examiner les photographies du tableau Engel-Gros et de celui du Louvre, on sentira, je crois, assez vivement la différence qui existe entre ces deux compositions. D'abord, chez les personnages : véhémence des attitudes dans le panneau Engel-Gros, calme et douceur dans le *desco* du Louvre ; et je ne parle point ici des attitudes commandées par les sujets eux-mêmes, mais bien de celles qui tiennent aux caractéristiques générales des deux peintures; anatomie fortement accusée, musculature étudiée et rendue avec un certain excès, la peau paraissant adhérer à l'ossature chez celui-là; chez celui-ci, au contraire, un nu tout en rondeurs et sans caractéristiques spéciales. Les visages présentent également des différences essentielles : ceux d'Adam, de l'ange et d'Ève

1. Renseignement de M. Berenson.
2. *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, 1915.

grimaçants, aux traits accentués, et, celui d'Adam en particulier, offrant un raccourci qui se ressent singulièrement de l'influence de Mantegna; rien de pareil chez Pâris et les trois déesses : ici, la caractéristique est précisément le manque absolu de caractère; on y retrouve toute la mollesse et le flou de la décadence bolonaise ou siennoise. Il n'est pas



Cosmè Tura. — Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.
Peinture de l'ex-collection Engel-Gros, où elle était attribuée a Girolamo di Benvenuto.

jusqu'au paysage où l'on ne remarque les mêmes contrastes : le Paradis terrestre s'offre à nous sous l'aspect d'un paysage dantesque, avec ses perspectives de rochers paraissant taillés dans du bois, étagés en plans successifs, paysage tassé et tourmenté; le paysage du mont Ida est, au contraire, ouvert, l'air y circule; les plans sont largement dessinés, et les vastes perspectives y sont à peine interceptées par la grâce flexible de quelques frênes.

Enfin, les coloris révèlent, eux aussi, des procédés dissemblables :

le panneau Engel-Gros, dans les tonalités neutres des gris verdâtres, est essentiellement différent des colorations vives du *desco* du Louvre.

Si les différences sont notables et fort apparentes entre ces deux peintures, on n'aperçoit par contre aucun point de ressemblance entre elles, et, si l'on poussait l'examen dans les détails, l'opposition entre les deux œuvres s'accentuerait davantage encore. Non seulement, elles n'appartiennent pas au même peintre, mais encore on peut affirmer qu'elles relèvent d'écoles assez diverses.

Si, par ailleurs, nous nous reportons aux œuvres *authentiques* de Girolamo di Benvenuto que l'on peut voir à Sienne, par exemple à la *Madone* de l'église San Domenico ou à *l'Assomption* de Fontegiusta, nous verrons que ces caractéristiques rapprochent *le Jugement de Pâris* du peintre siennois, mais, en même temps, nous éloignent très sensiblement du réalisme de l'*Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.*

L'attribution de cette dernière peinture à Girolamo di Benvenuto ne peut donc se soutenir.

Il nous faut, par conséquent, considérer cette œuvre en elle-même, de manière à en dégager les signes caractéristiques qui lui appartiennent en propre. Nous noterons ceux que j'ai déjà signalés ci-dessus : véhémence des attitudes, nu très étudié et traité dans un sentiment excessif, avec une musculature accentuée et une ossature apparente donnant l'impression de la peau collée aux os, personnages desséchés et tourmentés, visages grimaçants par suite du pathétique exagéré des expressions, bouches entr'ouvertes et lèvres épaisses donnant à la physionomie un rictus particulier; science des raccourcis s'apparentant aux écoles de l'Italie du Nord, et en particulier à Mantegna; paysages étranges, rochers construits par plans superposés, chacun d'eux composé d'une série de polyèdres accolés[1]; enfin, coloration plutôt terne.

Tout cela, qui n'a rien de la douceur siennoise, ne constitue-t-il pas, par contre, les signes distinctifs de l'école ferraraise du XVe siècle, et en particulier de Cosmè Tura ?

Si, maintenant, appliquant une méthode déductive, nous considérons

1. Les Siennois, et Girolamo di Benvenuto en particulier, ont construit des rochers semblables aux formes basaltiques; on peut en voir dans le *desco* du Louvre, mais je veux parler ici des architectures de montagnes aux proportions plus vastes, donnant l'impression de véritables tours de Babel aux terrasses étagées.

une œuvre authentique de Cosmè Tura, par exemple le *Saint Antoine de Padoue* ou la *Pietà* du Louvre, nous verrons que les traits les plus



Cl. Service photo. des B.-A.

GIROLAMO DI BENVENUTO. — LE JUGEMENT DE PARIS.
Musée du Louvre.

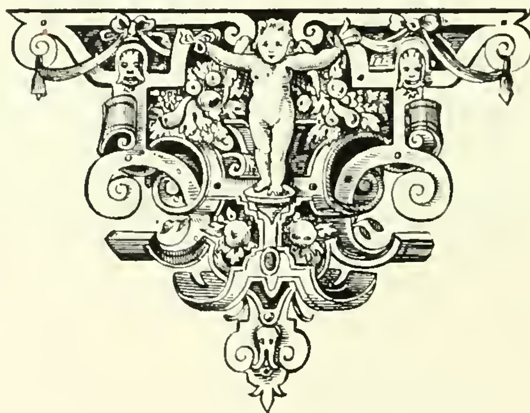
saillants du peintre ferrarais se retrouvent exactement dans le panneau Engel-Gros.

Et si nous entrons dans le détail, nous nous rendrons compte qu'un seul et même peintre a pu, par exemple, dessiner des mains aussi parfai-

tement identiques que celles des personnages du panneau Engel-Gros et celles que l'on voit dans la *Pietà* du Louvre ou dans le *Saint Georges* de la cathédrale de Ferrare (œuvres certaines de Cosmè Tura); ces mains avec leurs paumes ouvertes, les pouces écartés à angle droit des autres doigts; avec ces doigts spatulés et légèrement hippocratiques, aux phalanges sèches et noueuses. Ces indices équivalent à une signature, et je ne crois point trop me risquer en proposant d'attribuer l'*Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* à Cosmè Tura.

Nous ne possédons aucun document nous donnant une certitude sur l'attribution du panneau Engel-Gros à Cosmè Tura, ni à l'école ferraraise; pourtant, le catalogue de la collection Engel-Gros signale qu'au revers de ce panneau sont apposés quatre cachets de la Commission des Beaux-Arts de Ferrare. N'est-ce pas là un léger indice en faveur de notre thèse et dont il convient de tenir compte, en dehors de tous les arguments que je viens d'exposer?

E. GAILLARD.





Soierie brodée pour le petit salon
de l'Impératrice Marie-Louise, a Versailles.
Composition de J.-F. Bony. — Collections du Mobilier national.

JEAN-FRANÇOIS BONY, DÉCORATEUR DE SOIERIES



Esquisse pour une broderie
attribuée a Bony.
Collection T. Martel.

Trop souvent, la vie d'un artiste n'a laissé que des traces fugitives, et les obscurités, les incertitudes arrêtent qui veut entreprendre, plus tard, d'en retracer les étapes. Quelques dates, quelques faits saillants ou menus, c'est, fréquemment, tout ce qui ressort de l'enquête menée non sans peine, ce qui surnage seul de toute une existence; pauvres et sèches lignes biographiques au lieu de ce que l'on souhaiterait faire revivre d'une suite d'années passées dans le labeur, marquée de difficultés ou de succès!

Veut-on étudier la personnalité, le tempérament de l'artiste dans son œuvre? Il faut encore parvenir à préciser celle-ci; la tâche n'est pas toujours facile quand, par exemple, il s'agit de discerner le bien propre

de décorateurs de tissus : le façonnage de l'étoffe n'implique pas nécessairement signature et semble, au contraire, accentuer l'ombre de l'anonymat où demeure l'auteur, le créateur du décor et de son idée première, en l'absence de points de repère exacts, de projets ou esquisses, la plupart du temps disparus ou dispersés.

Il n'en est pas tout à fait de même, fort heureusement, pour Jean-François Bony, que l'on s'accorde à classer dans la brillante pléiade des dessinateurs de la Fabrique lyonnaise au XVIIIe siècle. Il y était un peu tard venu, puisqu'une bonne partie de ses ouvrages, et non des moindres, date des premières années du XIXe; mais son talent, ses tendances, son habileté professionnelle le placent néanmoins parmi l'école fameuse, auprès de maîtres qui l'enseignèrent ou l'influencèrent, avant qu'il devînt leur digne émule.

Or, au compte de tout ce qui lui est attribué, — et, comme il nous est arrivé de le dire à propos de Philippe de Lasalle, l'on ne prête qu'aux riches, — il y a telles soieries à décor dont l'authenticité ne fait pas question, puisqu'elle résulte de commandes officielles dont on a la trace, telles maquettes signées, comme d'autres tableaux, pastels, gouaches, etc. Et du tout, se dégage d'une façon largement suffisante la manière d'un artiste qui fut certainement très fécond.

Mais, voyons d'abord le bref *curriculum*, tel qu'il est possible de l'établir, d'une vie passée à peu près entièrement dans l'exercice de l'art décoratif appliqué à la soie.

Bony naquit le 24 février 1754 à Givors, sur le Rhône, à quelque vingt kilomètres en aval de Lyon. Les registres paroissiaux, où son arrivée en ce monde fut consignée, indiquent que son père, Nicolas Bony, exerçait la profession de boulanger. Un fort curieux recueil consacré aux locutions et aux habitudes de la région lyonnaise fait, au contraire, de celui-ci un marinier, en décernant à Bony fils le titre professionnel et pittoresque de « dessinandier ».

Peu importe l'origine modeste. Le jeune homme, poussé sans doute par des dispositions naturelles, vint à Lyon pour y suivre les cours de l'École de dessin. Il y fut, dit-on, l'élève de Gonichon ; celui-ci n'ayant été titulaire de la classe de Fleurs et Ornements qu'en 1780, et, en admettant que le disciple n'ait reçu les leçons du professeur qu'à

cette date, cela donnerait au premier vingt-six ans d'âge et ferait sup-



J.-F. Bony.
D'après le tableau tissé, exécuté par Reybaud en 1854.

poser des études longtemps et consciencieusement poursuivies, études qu'il aurait, dit-on encore, perfectionnées et terminées à Paris.

Mais, à ces renseignements, fait défaut le degré d'exactitude que l'on aimerait à y trouver.

Après cette sérieuse préparation, comment et quand Bony fit-il pratiquement ses premières armes de décorateur de soieries?

En ces dernières années du règne de Louis XVI, la broderie sur soie était fort en honneur; brodeurs et brodeuses vivaient nombreux à Lyon d'un travail que cette mode alimentait. Rien d'étonnant que notre débutant se soit tourné vers cet art, soit par goût, soit par gracieuse souplesse acquise du crayon et du pinceau; il devait y réussir avec un bonheur qui l'a fait appeler un « virtuose de la broderie ».

Il fournit donc aux fabricants des modèles pour les broderies : broderies sur satins, taffetas et velours, pour costumes surtout, et il eut sa part, assez belle sans doute, dans l'ornementation de ces habits, gilets, bas de robe, parements, dont les vestiges abondants nous renseignent sur la recherche élégante d'une époque raffinée.

Ce premier effort n'allait avoir qu'un temps et se trouver bientôt suspendu; le souffle de la Révolution passant sur la Ville de la Soie apportait dans toutes les branches de son industrie le bouleversement et la ruine pour un temps qui devait durer quelques années.

Comment Bony employa-t-il ses dons et son activité pendant ces jours pitoyables pour la cité durement éprouvée? On l'ignore, aussi bien que l'on ne sait s'il s'éloigna pour un temps, à l'exemple de Pernon et autres « soyeux » notoires.

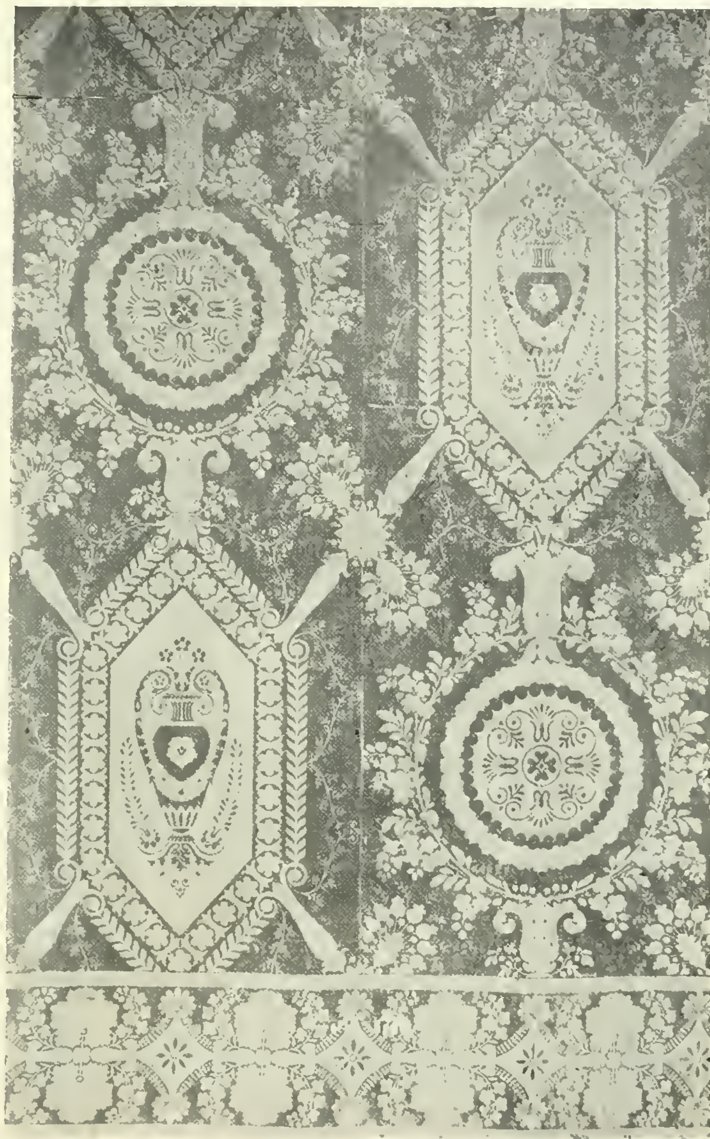
Arrivent le Consulat et l'Empire, qui marquent une nouvelle et importante étape pour notre décorateur; il y a de nouveaux besoins de luxe à satisfaire; l'homme en pleine maturité reprend sa tâche qui se traduit notamment par des maquettes de style gréco-romain pour les tentures et le mobilier du château de Saint-Cloud (exécutés par Pernon), par les dessins de la robe et du manteau du sacre pour l'impératrice Joséphine.

En 1809, il est choisi, désignation flatteuse, pour remplacer temporairement, à la classe de fleurs de l'École des beaux-arts de Lyon, le professeur Barraban qui venait de mourir, — intérim qui dure jusqu'à la nomination de Berjon, l'année suivante.

En 1810, il est dessinateur-associé — cas très fréquent alors — avec un fabricant, Bissardon, dont la raison sociale était : Bissardon, Cousin et

Bony; cette maison reçoit sa part des commandes de soieries à décor destinées aux palais impériaux, commandes faites aux fabricants sur l'ordre de Napoléon Ier, préoccupé de maintenir du travail et du renom aux métiers lyonnais.

C'est alors que le « virtuose » trace les dessins de magnifiques velours et surtout compose sa pièce capitale : l'ameublement, tentures et mobilier, en satin brodé du petit salon de l'impératrice Marie-Louise à Versailles.



VELOURS CISELÉ POUR LE SALON DE REPOS
DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE AU PALAIS DE VERSAILLES.
Composition de J.-F. Bony — Collections du Mobilier national.

Du temps passe, le régime tombe; sur des soieries à peine livrées et pas encore mises en place, fleurons et fleurs de lis surbrodés remplacent fréquemment les abeilles impériales. Mais Louis XVIII veut à son tour soigner sa popularité, mal affermie à Lyon; le Garde-Meuble royal

commande à la Fabrique pour 500.000 francs d'étoffes. La maison Bony est inscrite dans ce total pour 19.300 francs. Elle livre, entre autres, la tenture à fond de satin blanc broché or et soies nuancées pour l'appartement dit de la Reine au château de Versailles.

Huit ans plus tard, Jean-François Bony mourait tragiquement à Paris, où il était venu s'établir, paraît-il, sans qu'on ait éclairci les raisons et la date de sa retraite de sa maison de fabrique; ruiné par un ami, auquel il avait confié sa fortune, probablement modeste, il aurait mis fin à ses jours en se jetant d'une fenêtre.

Tout au plus peut-on ajouter qu'il avait épousé Jeanne-Marie Drevet, de Givors (1764-1846), d'une famille qui a compté les célèbres graveurs de ce nom parmi ses membres.

Philippe de Lasalle, mort à un âge fort avancé dans une médiocrité voisine de l'indigence, Bony se suicidant à 71 ans pour échapper au dénuement, voilà bien qui rapproche, au moins dans le même genre de fin lamentable, deux éminents artistes qui ont été mis souvent en parallèle.

Il n'en faut pas d'ailleurs faire des rivaux : l'un avait donné toute sa mesure quand l'autre en était à ses débuts; mais la comparaison de leur mérite respectif, par celle de leurs ouvrages, ne saurait manquer d'un réel intérêt.

C'est d'abord au Musée historique des tissus de la Chambre de commerce de Lyon qu'il convient de s'y livrer. Là, sous une clarté que l'on aimerait moins atténuée, imposée toutefois, — la grande lumière est ennemie des étoffes qu'elle altère, — dans le calme discret, peu troublé par le petit nombre de visiteurs, dorment dans leurs vitrines beaucoup des plus belles œuvres des deux artistes.

Cependant, on n'y voit pas le chef-d'œuvre incontestable de Bony : la tenture du petit salon de Marie-Louise, précieuse richesse des collections du Mobilier national, qui fut une révélation lorsque, retrouvée par M. Dumonthier, un administrateur curieux de connaître les trésors de ses réserves et magasins, elle parut dans toute sa fraîcheur primitive aux Expositions d'étoffes napoléoniennes de la Malmaison, des Arts décoratifs et de Lyon en 1914, et, plus récemment, à l'Exposition des tissus de Londres[1].

1. Voir, sur la Fabrique lyonnaise à cette exposition, l'article de M. E. Dumonthier, dans la *Revue*, t. XXXIX (1921), p. 182.

Jean-François Bony n'a pas atteint, c'est évident, la manière large et puissante du grand Philippe, sa maîtrise hors de pair pour la forte construction du décor, pour la touche géniale jusque dans les détails, rendue avec une science incomparable de tisseur-brocheur. Lui, Bony, plus brodeur dès le principe, — Philippe de Lasalle le fut aussi, souvenons-nous des grands panneaux faits pour Trianon, — a volontiers limité



TENTURE DE SATIN BLANC BRODÉ
POUR LE PETIT SALON DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE A VERSAILLES
Composition de J.-F. Bony. — Collections du Mobilier national.

le jeu de son crayon aux légèretés, aux finesses, parfois, disons le mot, aux mièvreries, tout en combinant ses broderies avec des mélanges de matières diverses, métal, paillettes, plumes, incrustations de dentelles, tissus peints, etc.

Le jugement ne doit pas porter non plus entièrement sur la quantité d'aimables fantaisies de ce genre dont, répétons-le, la paternité générale lui est généreusement octroyée.

Mais, déjà dans le très beau morceau de broderie de style XVIIIe siècle exposé au Musée des tissus, et qui a été fort bien reproduit dans l'ouvrage

de M. Alphonse Germain sur *les Artistes lyonnais*, pièce ornementée de fleurs, de feuillages, de rinceaux, agrémentée d'élégantes perruches, à l'exemple de broderies italiennes et françaises du XVIIe siècle, se révèle un sentiment juste de la grande composition, toujours équilibrée, toujours tempérée par de la grâce.

La composition faite pour Saint-Cloud est d'une tenue plus discutable peut-être, dans son type gréco-romain imposé; le décor un peu monotone, un peu guindé, s'allonge tout en hauteur, resserré dans la seule largeur de l'étoffe et alourdi dans le bas, malgré un entourage de fins branchages, d'un motif en cartouche qui n'est pas des plus heureux. Que pouvait être, d'ailleurs, l'effet de ces panneaux dans l'encadrement pour lequel ils avaient été prévus? L'incendie total du château a supprimé tout moyen de contrôle.

Mais quelle revanche avec la tenture préparée pour le petit salon de Marie-Louise, jamais mise en place, du reste, puisque sa livraison eut lieu en 1812, l'année des premiers grands revers. On concédera à cette composition de l'allure et de l'envergure.

Sur des panneaux à fond de satin blanc, d'environ 3 mètres de haut, Bony s'est donné carrière en utilisant les ressources d'une broderie au passé d'exécution prestigieuse comprenant le mélange de la soie, de la chenille, du cordonnet et du métal. Il a assuré solidement la base de sa décoration, formée de demi-colonnes élevées de distance en distance, supportant des vases classiquement « Percier », d'où s'élance la riche floraison de bouquets variés; contre les vases sont accotées des perruches chères à l'artiste, — la gent ailée aux couleurs brillantes eut ses prédilections. Ces motifs sont réunis par des rinceaux en volutes un peu lourdes, mais allégées par des rameaux finement découpés et fleuris, et ces rinceaux, à leur jonction au point de *retour* régulier entre les colonnes, sont surmontés de paniers garnis de fruits et de feuillages; le tout souligné d'un talon et d'une bordure aux détails pompéiens qui fait aussi encadrement. Entre cette base et le haut de la tenture garni d'une frise de guirlandes florales, au festonnement régulier, et de palmettes d'or, tout le reste du tissu est adroitement orné d'un semis de fleurs, semis balancé, aéré, où paraissent encore de légers et étincelants oiseaux de paradis et des papillons.

Sur l'ensemble flotte, en dépit de détails nettement Empire, une

évidente réminiscence du XVIIIe siècle et comme un air de grâce aimable qui ne pouvait être pour déplaire dans l'appartement d'une souveraine.

Tel quel, cet arrangement n'est pas tout à fait du premier jet : en effet, MM. Tassinari et Chatel, fabricants, continuateurs des grandes traditions des Pernon, des Grand frères, possèdent une maquette de ce décor qui présente des variantes et dénote des remaniements; c'est à savoir s'ils furent demandés par l'impériale clientèle ou dictés par la conscience d'un artiste soigneux entre tous.



Soierie a décor pour le Chateau de Saint-Cloud.

Composition de J.-F. Bony.
Collection Tassinari et Chatel.

Une même recherche se voit dans toutes les pièces de broderies faites pour le mobilier qui devait accompagner la tenture murale et destinées à garnir canapé, fauteuils, chaises et écran; il y a là de charmants détails. Les rideaux avaient été prévus pour être confectionnés d'un damas assez simple, ton sur ton, du modèle également de Bony et de sa fabrique.

Toute cette fourniture fut payée 25.000 francs! C'est un prix de 1812, évidemment, mais que faudrait-il demander aujourd'hui à des rois de la finance d'outre-mer pour mener à bien une œuvre de ce travail et de cette importance?

Quant aux velours tissés sur les cartons de notre « brodeur », pour en apprécier sainement le mérite, il convient, rappelons-le, d'avoir sous les yeux mieux qu'un seul lé d'étoffe assez court et qui ne peut donner l'expression de plusieurs largeurs réunies et raccordées; car le dessin a été combiné, calculé pour ce raccordement. Quand on a pu voir, par exemple, au Pavillon de Marsan, de larges et hautes parties murales tendues avec le somptueux velours bleu et or sorti des réserves du Mobilier national, il est permis de dire, croyons-nous, que, cette fois,

Bony velontier fut très « Empire » dans sa composition, très géométrique dans l'ordonnance, très minutieux comme de coutume en ciselant, si l'on peut ainsi s'exprimer, dans le velouté, par des trames d'or lamé et frisé, des couronnes, des fritillaires, des palmettes, volutes et rosettes, mais qu'il sut toutefois donner à l'ensemble la très belle ampleur qui convenait pour parer dignement et impérialement des Appartements d'honneur.

De la même époque, son velours ciselé vert, fond satin, avec parties réservées pour être brodées en or, velours destiné au cabinet de repos de l'Impératrice à Versailles, n'est pas moins réussi que le précédent, dans un type parfaitement construit. Il a pris plus tard, — sans avoir été brodé, — la direction de Fontainebleau et a servi à recouvrir les sièges de la grande bibliothèque.

Certainement, parmi tous les « fleuristes » de la soie, Bony a été un des plus habiles, un des plus entraînés au maniement d'un genre que l'on peut dire fondamental et prédominant dans la décoration textile; mais il le fut toujours, reconnaissons-le, avec une sorte de recherche un peu trop poussée et détaillée; dans sa broderie, son tissage, ses tableaux, ses fleurs dénotent une virtuosité non dénuée d'application.

Aussi, quand on s'est pénétré de cette manière, n'hésite-t-on pas à rendre à cet auteur tel lampas de style XVIII[e], broché de soies polychromes, illustré d'un panier fleuri, de colombes et d'attributs, enjolivé de cordons à glands, qui fut parfois attribué à Lasalle; mais ce dernier modelait ses fleurs d'une pâte plus ferme, moins divisée; son broché plus gras, moins fignolé, jouait plus librement.

Bony, peintre, a laissé, en plus de dessins, d'un album d'aquarelles retouchées de gouache et consacrées à des projets de costumes, plusieurs toiles (huile, pastel et gouache). Le Musée des beaux-arts de Lyon possède de lui : *le Printemps*, fleurs; *l'Été* (actuellement à la Faculté des lettres); *Guirlande de fleurs*, pastel; *Fleurs dans un vase*, gouache. A l'École de tissage de Lyon, se trouve un tableau de *Fleurs*; à l'Hôtel de Ville, des *Fleurs dans un vase de bronze*. Une famille lyonnaise alliée de Jeanne Drevet, femme de l'artiste, conserve un tableau de *Fleurs* et un autre tableau d'un genre didactique : *l'Élevage des vers à soie*.

Le Printemps, daté de 1804 et acquis par la ville en 1832, seul exposé pour le moment au palais Saint-Pierre, est une toile d'assez grandes

proportions. Roses, glaïeuls, iris, lilas, etc., s'y épanouissent à l'envi, traités avec le soin le plus scrupuleux; mais l'arrangement est sans grand intérêt, le côté allégorique assez froid; c'est un morceau fort



J.-F. Bony. — Le Printemps.
Peinture. — Musée de Lyon.

honorable qui paraît manquer d'une certaine vibration généreuse du pinceau et ne fait pas oublier les fleurs de Baptiste et de bien d'autres maîtres du genre.

Admettons que ses tableaux aient été pour Bony un délas-

sement, une diversion à ses travaux ordinaires et préférons sans hésiter son œuvre d'art appliqué.



Damas a fond de satin cramoisi pour le cabinet de travail de l'Impératrice Marie-Louise au palais de Versailles.
Composition de J.-F. Bony. — Collections du Mobilier national.

Elle offre, celle-ci, bien assez d'étendue, de variété, de solidité parfois, avec le caractère constant de l'élégance et du charme, pour justifier les suffrages qui furent accordés à l'artiste de son vivant, pour expliquer les copies le plus souvent littérales, peut-être trop multipliées qui en ont été faites pour l'ameublement.

Tâche pleine d'embûches, plus que l'on ne pense, et souvent ingrate que celle du décorateur d'étoffes, du façonnier de soieries !

Il y faut une grande érudition spéciale, une belle patience. La pénétration approfondie des ressources du métier, la prévision sagace, qui en découle, du *rendu* pour parer aux traîtrises de la traduction du modèle en tissu à décor, s'imposent inéluctables à son inspiration, refrénent la fantaisie qui voudrait s'égarer à des jeux très libres du pinceau, en escomptant que ceux des fils en donneront à coup sûr la fidèle image. Et puis, damas, lampas, velours, soieries brodées, imprimées, chaque genre enfin réclame une touche adaptée, une compréhension chaque fois différente de l'esquisse.

Certes, Bony possédait à fond la science technique du décorateur longuement préparé selon les préceptes et la méthode des stylistes d'autrefois.

La main du « dessinandier de Givors », dans son travail parfaitement achevé, manqua peut-être, çà et là, de chaleur, de cette flamme qui peut emporter le praticien consommé aux confins du génie dans le cadre où il est appelé à se mouvoir; elle a laissé néanmoins à ses créations la marque d'un talent très sûr, très souple, et passé partout, remarquable et captivant[1].

Henri ALGOUD.

1. Il existe, à la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, au Pavillon de Marsan, en plus d'un nombre très important de dessins et de gouaches dans le goût des compositions attribuées à Bony, un album de dessins pour broderies du même genre (P. 377), qui porte l'inscription ancienne suivante : *Broderie 420 depuis le n° 72. Bonny* (*sic*); mais aucun de ces dessins n'est signé.



Esquisse pour une broderie.

Attribuée à J.-F. Bony. — Collection T. Martel.

145

CHRONIQUES

PROPOS DU MOIS

LE « CAS COURAJOD »



On ne peut aborder une question d'art français sans rencontrer Courajod Dans un travail récent, je me suis donc heurté au farouche contempteur de notre art classique. Consacrer mon étude à discuter ses anathèmes fameux contre l'Académisme, ç'eût été écrire un livre de pure polémique. Feindre de les ignorer eût pu paraître bien dédaigneux. Il fallait dire, au moins en quelques mots, pourquoi je ne pensais ni ne sentais comme lui sur un chapitre aussi important que notre XVIIe siècle. Je n'ai pu écrire ces quelques mots sans chagriner, bien involontairement, le plus généreux de ses collaborateurs et disciples, celui qui s'est fait un devoir de veiller sur la mémoire du maître disparu. Et je suis sûr que les lecteurs des *Débats* se sont félicités d'un incident qui leur a valu l'admirable chronique dans laquelle M. André Michel évoque la grande figure de Louis Courajod. Il y passe un souffle de tendresse si chaud, si fort, si entraînant que j'ai eu beaucoup de peine à me ressaisir. Un culte si fervent est irrésistible. L'homme qui laisse après lui des admirations aussi ardentes, aussi rares, n'était certainement pas du commun. J'avoue franchement que si je suis disposé à admirer et à aimer quelque chose dans ce maître que je n'ai pas connu, c'est ce que j'en imagine par le plus brillant de ses continuateurs.

Et me voici désarmé. Ce n'est plus une question de critique historique qui est débattue; c'est un problème d'histoire religieuse, et les problèmes de ce genre ne peuvent se traiter avec des personnes dont la foi est entière. On ne peut plus jouer au jeu des idées quand on voit que ces idées plongent profondément dans la vie morale des gens. On ne peut plus discuter quand on voit que la discussion désoblige ceux dont le chagrin ne nous est pas indifférent. Je n'ouvrirai donc pas le 3e volume des leçons professées par Courajod sur l'art moderne, pour y chercher des éléments nouveaux de discussion. Je ne retiens que ceux apportés ou retenus dans sa chronique par M. André Michel. C'est devant lui que je plaide. Il me serait insupportable qu'il pût me croire malveillant. Il est d'une école où l'on a vu la sincérité aller jusqu'à la violence; il comprendra certainement que je pousse la franchise jusqu'à l'exactitude.

Le premier et le plus profond grief qui m'est opposé est d'avoir écrit que pour Courajod « le génie de la race est le génie germanique ». Quelle « arrière-pensée malveillante » pourrait-il y avoir dans cette « petite phrase » ? Ce n'est pas une petite phrase, c'est un bref développement où je résume la thèse fameuse sur les origines de l'art gothique. Elle n'est même pas de Courajod, cette thèse; elle est un des points

du credo romantique. Comme le dit fort bien M. André Michel, Courajod avait repris à son compte le mot de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* : « Cet art magnifique que les Vandales avaient produit, les Académies l'ont tué ». On peut penser qu'il y a autant d'erreurs que de mots dans cette spirituelle antithèse. Mais on ne peut pas le dire sans paraître spéculer sur des sentiments d'après-guerre. C'est pourquoi j'avais pris la précaution d'écrire que, « même avant la guerre », de très bons esprits n'acceptaient pas cette théorie. Que pouvais-je faire de plus ? Le mot « germanique » n'est tout de même pas une épithète d'infamie. Personne ne songe à nier l'élément germanique dans la formation de la nationalité française. On peut distinguer la nation et la race. Je n'ai jamais dit que, pour Courajod, « le génie de la France fût le génie germanique ». Cette confusion ne se serait pas produite, s'il n'avait trop souvent représenté les successions de styles comme des batailles d'extermination et, je ne sais comment, jeté dans l'histoire de l'art l'anxiété tragique des guerres de races.

« Il faut, dit M. André Michel, pour juger équitablement un tel homme, se rappeler l'état dans lequel il trouvait la science et la doctrine au moment où il aborda lui-même ces études », et des témoignages sont cités pour prouver que la vieille hostilité des « Académies italiennes » n'était pas tout à fait morte. Et d'abord celui de Charles Garnier. Cet architecte professait encore que l'architecture gréco-romaine « c'est de l'art », tandis que nos cathédrales « ce n'est que de l'archéologie ». Je vois bien que de semblables propos nous sont donnés comme des blasphèmes insupportables, suffisants pour justifier les anathèmes furieux de Courajod. Et j'ai beau lire et relire, je n'y trouve que remarques de bon sens. Courajod aurait pu remarquer d'abord que Ch. Garnier était un artiste et non un historien, et qu'il avait le droit d'être exclusif et de faire du Palladio plutôt que du Pierre de Montereau. Quant à sa distinction entre l'art et l'archéologie, elle est la raison même et c'est justement sur ce point que portait le débat entre les classiques et les disciples intempérants de Viollet-le-Duc. L'art de la Renaissance est de « l'art », parce qu'il vit encore; c'est là un fait; c'est même contre ce fait que Courajod s'insurge; l'art gothique, c'est de « l'archéologie », parce que la tradition en a été abandonnée pendant de longs siècles; cela est aussi un fait, et Courajod ne saurait le nier puisque c'est justement de cet abandon qu'il se plaint. Laissons les théories; regardons les œuvres; voici l'Opéra, voici Sainte-Clotilde. L'opinion peut varier dans les jugements que l'on portera sur ces monuments. Mais si l'on demande lequel des deux donne le plus fortement l'impression d'un pastiche, d'une reconstitution archéologique, je ne pense pas que les réponses puissent beaucoup différer. Les remarques de Garnier me paraissent l'évidence même et les indignations qu'elles soulevaient dans l'auditoire de Courajod me semblent peu raisonnables.

Mais voici maintenant les blasphèmes de celui que M. André Michel appelle « l'heureux Beulé » et que nous qualifierons d'infortuné, en raison du traitement de faveur dont il jouit dans les fureurs de Courajod. « Il n'y avait pas si longtemps que Beulé... avait proféré cette sentence : « Peu nous importe dans quelles forêts de Germanie ou d'Angleterre a pu naître cet art du moyen âge, *qui n'est ni chrétien ni Français* » (sic). Je me suis reporté à cette fameuse leçon de Beulé et j'ai constaté que Beulé n'avait rien dit de ce qu'on lui fait dire. Elle est charmante cette conférence, très nette de doctrine, certes, mais nuancée et parfaite de mesure. Elle date de 1857;

elle dormait donc depuis trente-six ans quand Courajod vint la réveiller: et avec quelle satisfaction il devait la produire! « Je la regrette pour la mémoire de Beulé, comme je m'en réjouis pour ma cause. s'écriait-il. » Il aurait dû la relire tout bas avant de se réjouir si haut. Cette conférence, par son titre : *l'enseignement de l'architecture,* montre que Beulé se place non pas au point de vue historique, mais au point de vue pratique. Il ne se demande pas ce que fut l'architecture gothique dans l'histoire, mais ce qu'elle doit ou peut être dans la formation des architectes d'aujourd'hui, et il discute la thèse exclusive des romantiques, d'après laquelle cet art seul serait l'architecture religieuse et l'architecture nationale. Architecture nationale, dit-il, mais l'architecture gothique est-elle donc l'unique architecture de notre pays? Est-elle donc uniquement l'architecture de notre nation? Pour la question des origines, il ne conclut pas et s'arrête devant les incertitudes de l'archéologie de son temps. « Laissons, dit-il, les discussions qui ont voulu attribuer à l'Angleterre, à l'Allemagne, à la France l'invention de l'architecture gothique : peu nous importe de savoir en quelle province et dans quelle forêt a été construit pour la première fois un arc ogival... ». Voilà ce que l'on traduit par la phrase : « Peu nous importe dans quelles forêts de Germanie ou d'Angleterre a pu naître cet art du moyen âge. » Ne vous semble-t-il pas que la pensée de Beulé a été un peu déformée dans la version de Courajod ? — Après quoi Beulé se demande pourquoi l'on réserve à l'architecture gothique le privilège d'être *l'architecture religieuse,* et l'on devine aisément les objections qu'il peut présenter à cet exclusivisme. Et alors il conclut par la phrase qui résume sa pensée : « Non, l'architecture gothique n'est point l'architecture religieuse, pas plus qu'elle n'est notre architecture nationale. » Et voilà que cette phrase se transforme chez Courajod en cette autre : « Cet art du moyen âge qui n'est ni chrétien ni français... » Pauvre Beulé! C'était bien la peine de doser avec tant d'exactitude le pour et le contre ! De telles interprétations ne seraient que contre-sens véniels chez d'autres critiques. Chez un historien qui distribue l'anathème et l'infamie, ce sont de véritables erreurs judiciaires.

Il faut, dit M. André Michel, pour juger équitablement un tel homme, l'avoir connu et vu à l'œuvre. Il me semble pourtant qu'on le devine assez bien dans ses leçons d'ouverture. Leur exaltation croissante est vraiment chose étrange. Il paraît avoir peu écouté ceux de ses auditeurs qui avaient assez d'autorité pour lui dire qu'il n'était pas raisonnable de se mettre en des états pareils. Au temps déjà lointain de l'Exposition des primitifs français, il me semble que les passions allumées par Courajod et même les échos de sa grande voix n'étaient pas tout à fait effacés. Il se respirait une atmosphère de bataille, auprès de ces pacifiques panneaux. On voyait des visages congestionnés et même des poings tendus et l'on entendait vociférer : « Oui, monsieur, l'esprit français est fait de tact et de mesure. » On ne pouvait lire une étude sur le moindre de ces maîtres sans d'abord subir le rappel obligatoire des propos injurieux de la critique classique. C'est par le rappel des persécutions subies que s'entretient l'ardeur religieuse. La foi a soif de martyre. Le saint qui n'a pas été pour le moins écorché vif, écartelé et brûlé, n'a connu qu'une bien tiède dévotion. Reconnaissons ici une des formes de l'amour. Pour aimer Jésus, il faut avoir un Judas à détester; pour mieux vénérer Roland, il faut pouvoir haïr un Ganelon. Il me semblait parfois en lisant ces fameuses leçons d'ouverture par lesquelles Courajod échauffait

son auditoire, qu'il prêchait un peu trop l'amour de l'art gothique par la haine du classique. Les voyageurs nous content des choses étonnantes sur le degré d'exaltation où les derviches amènent les Perses musulmans en leur rappelant l'assassinat d'Ali. Le même récit répété cent fois est ponctué par des malédictions furieuses et par les coups sourds des poings qui frappent les poitrines. Courajod prêchait ainsi la passion du gothique et les noms des bourreaux passaient en traits de feu : Académie, pédagogie, Rome, Beulé...

Mais un tel homme doit être jugé en apôtre, non en historien. C'est peut-être se montrer bien mesquin que de lui demander du vulgaire bon sens. Il y a longtemps que Renan, faisant la psychologie du prophétisme, nous a montré que le bon sens n'est pas fécond. Il est certain que des natures généreuses de cette trempe font plus pour l'enrichissement moral de l'humanité que des armées d'érudits ponctuels. C'est à son action qu'il faut juger ce grand romantique. M. André Michel nous dit que « son enseignement fut un foyer dont le rayonnement s'étendit au loin et n'est pas encore éteint. » Je crains que M. André Michel n'attribue généreusement à autrui la chaleur et la lumière qu'il porte en lui-même. Il me semble que les disciples du maître n'ont plus la fièvre. On peut les toucher sans se brûler. Il y avait dans la manière de Courajod un talent bien rare. Il savait lire le langage des formes ; il savait, dans un morceau de pierre taillée, reconnaître l'empreinte d'une pensée. Sa tentative pour extraire le style gothique de quelques fibules barbares était d'une témérité presque insensée. Mais lui seul était capable d'un tel tour de force. Même s'il s'est trompé dans le résultat, Courajod s'était hardiment campé au cœur de la question. Mais est-ce bien la leçon que les élèves ont retenue de l'enseignement du maître ? Ils me semblent se garer bien prudemment des audaces de ce visuel imaginatif. Il est même surprenant qu'ils aient pris l'habitude de vivre dans cet art classique dont Courajod leur avait enseigné le mépris. Leur conscience laborieuse y prend facilement l'aspect d'une corvée ingrate. Ils inventorient tristement les morceaux de la statue pulvérisée par leur maître.

L'action de Courajod a dépassé le domaine de l'histoire : reconnaissons son influence dans bien des modes de notre art contemporain. Ses invectives contre la « pédagogie » ont été entendues. En bon romantique, il pensait que l'éducation entrave le génie ; il l'a dit avec violence et il semble bien que beaucoup de nos artistes n'aient pas eu de plus obsédant souci que de mettre leur génie hors des atteintes de l'enseignement. Cette prédication, sous son aspect de rudesse, aboutissait à la méthode du moindre effort. Ne rien apprendre pour sauvegarder son originalité a donc été la conséquence pratique de cet individualisme et de cette religion de l'instinct. Mais dans les arts plastiques, il faut toujours imiter quelque chose ou quelqu'un. Quand les modèles classiques furent honnis, on est passé à l'archaïsme : cette confusion de l'art et de l'archéologie que Charles Garnier dénonçait dans l'architecture, elle règne maintenant dans la sculpture. Par delà l'archaïsme nous touchons à la sauvagerie. L'art nègre s'installe où régnait Praxitèle. Les Vandales sont revenus et prennent leur revanche sur les Académies. Courajod est vengé et peut dormir content. Mais M. André Michel approuve-t-il ce retour des barbares ?

Louis HOURTICQ.
Professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts.

RENAISSANCE

LES DESSINS ALLEMANDS DU CABINET DES ESTAMPES DE BERLIN[1]

En ce qui concerne les écoles de l'Allemagne du nord au xve et même au xvie siècle, notre ignorance des dessins demeure toujours à peu près la même. Nous ne trouvons, dans le présent ouvrage, aucun spécimen de l'art des villes hanséatiques, ni de la Westphalie. Les anonymes du xve siècle n'y sont d'ailleurs point différenciés par écoles locales. Une classification n'a pu être faite que pour le xvie siècle. Parmi ces anonymes, il nous faut signaler l'exquis et mystérieux dessin d'environ 1400, représentant deux dames à leur toilette, devant qui s'agenouillent, d'une part un vieillard, et de l'autre un page. On n'ose même décider si cette œuvre est allemande. Beaucoup de nos critiques français la voudraient française à cause de sa grâce, de son élégance de « cour d'amour ». Le problème reste entier pour ce genre de dessins. Le Louvre exposait encore récemment, parmi ses primitifs français, un apôtre ou un prophète aux mains fines, à la barbe frisée, que nous croirions volontiers de Meister Francke.

De la primitive école de Cologne, Berlin nous offre une Vierge au visage rond et plein de douceur, dessinée par Stephan Lochner, ce peintre qui mêla des influences souabes au mysticisme rhénan, au charme effilé de Meister Wilhelm. Mais quel départ, de nouveau difficile, entre les œuvres des maîtres colonais postérieurs et celles des écoles néerlandaises, où règnent alors Roger de La Pasture et Dirk Bouts !

Les dessins des maîtres de l'Allemagne du sud nous sont, par contre, connus avec plus de précision. Si l'école primitive de Nüremberg reste obscure et si les dessins qui lui appartiennent doivent simplement rester groupés autour des noms de Wolgemut ou de Pleydenwurf, leur aspect exact, raide et buriné, est facile à reconnaître d'une façon générale. Mais, au xvie siècle, voici Dürer avec plus de cent dessins classés dans l'ordre chronologique, depuis les dessins de sa jeunesse, si délicats à différencier des dessins similaires groupés par divers critiques sous les noms de Hans Wechtlin, du Maître de l'Officine Bergmann, du Maître de *la Vie de saint Benoît*, etc., depuis ses beaux portraits encore rudes de 1503, ses paysages à l'aquarelle, jusqu'au célèbre et presque terrifiant portrait de sa mère daté de 1514, le non moins fameux Sébastien Brant (?), et les feuilles merveilleuses du voyage aux Pays-Bas. Hans Schæufelein, Hans von Kulmbach, Hans Sebald Beham sont également ici admirablement représentés. Nous apprenons à connaître Hans Hoffmann, qui imita si bien Dürer dans ses dessins d'animaux.

Pour illustrer l'art de Bâle et de Strasbourg, voici deux rares dessins du Van Eyck de la gravure, du maître E. S. de 1466 : la demi-figure de femme tenant un anneau et la femme tenant un heaume, à quoi l'on ne peut comparer que *la Madone avec la rose* de Francfort, *la Madone aux anges* de Bâle, *le Baptême du Christ* et l'*Auguste* et la *Sibylle* du Louvre.

De ce précieux maître rhénan de la fin du xve siècle, qu'on appelle Maître du *Hausbuch*, ou Maître du Cabinet d'Amsterdam, et sur qui on a tant écrit en

1. Deuxième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 78.

Allemagne dans les dernières années, Berlin possède quatre dessins. On jugera par celui dont nous donnons la reproduction (p. 151), de quel charme et de quel intérêt sont les œuvres de ce maître, à la fois poète et observateur des mœurs de son temps. De Martin Schongauer, de Colmar : deux *Madones* assises, une *Sainte Marguerite* et une *Sainte Dorothée*, un *Ange de l'Annonciation*, un *Buste d'homme*, sans compter de nombreux dessins d'école.

Mais un des trésors du Kupferstich-Kabinett, ce sont quatre dessins de Matthias Grünewald (le Louvre en possède deux, dont un seul très caractéristique), parmi lesquels, la *Tête d'ange chantant*, reproduite ci-contre, et qui rappellera au lecteur les anges du célèbre autel du musée de Colmar. Le nom de « Corrège allemand » que Sandrart, au XVIIe siècle, donnait à Grünewald, étonna toujours la critique. Comment comparer, pensait-on, au peintre des grâces, ce visionnaire, plus près de Rembrandt, peut-être, que de tout autre maître ? Pourtant, mis en regard de tout l'œuvre « buriné » des anciens artistes allemands, les dessins de Grünewald expliquent, en partie, le bizarre parallèle institué par Sandrart. Il nous faut bien, en effet, remarquer ici un emploi large, estompé de la pierre noire, qui révèle un coloriste tout à fait à part dans l'histoire de l'art germanique.



Matthias Grünewald. — Tête d'ange chantant.
Dessin au fusain. — Berlin, Cabinet des estampes.

Hans Baldung Grien, sur les dessins de qui le Dr von Terey publia naguère un gros ouvrage, est représenté à Berlin dans tous ses aspects essentiels : clairs-obscurs macabres et fantastiques, et larges portraits. De plus, nous apprenons à connaître l'un de ses imitateurs : Hans Franckenberger. Voici enfin l'école si pittoresque de la Suisse, avec Hans Leu de Zürich, Urs Graf de Soleure, N. Manuel Deutsch de Berne, sans compter les dessinateurs de vitraux : Lindtmayer, Tobias Stimmer, et les illustrateurs d'almanachs comme J. Amman.

Passons aux écoles de la Souabe, c'est-à-dire de Constance, d'Ulm et d'Augsbourg. De Lukas Moser, l'auteur de ce chef-d'œuvre : le retable de Tiefenbronn de 1431, d'Hans Multscher, on ne connaît, je crois, aucun dessin. Celui de Konrad Witz,

que possède le Cabinet des estampes de Berlin, est d'une insigne rareté. N'est-il pas unique? Très caractéristiques de l'art du maître, cette Vierge assise dans un



Le Maitre du « Hausbuch ». — Couple d'amoureux.
Dessin a la pointe d'argent. - Berlin, Cabinet des estampes.

calme intérieur, cet Enfant Jésus se mirant dans un bassin plein d'eau, rappellent plus le Maître de Flémalle qu'aucun artiste allemand. Du tyrolien Michael Pacher,

influencé par les maîtres vénitiens et padouans, nul dessin connu. Sur Schaffner, Herlin, Zeitblom, même ignorance. Très près de ce dernier est le dessin pour le retable de Blaubeuren : *Saint Jean-Baptiste et les Docteurs*, dont le Louvre possède le pendant : *le Baptême du Christ*. De Bernhardt Strigel, un curieux couple avec le diable et l'Amour, provenant de la collection Rodrigues, de Paris. De Strigel nous ne connaissons qu'un autre dessin, d'une exécution presque sauvage, autrefois également dans la collection Rodrigues, et représentant *la Naissance de la Vierge*.



HANS BALDUNG GRIEN. — PORTRAIT D'HOMME.
Dessin au fusain rehaussé de sanguine.
Berlin, Cabinet des estampes.

Au XVIe siècle, c'est Augsbourg qui devint le centre artistique de la Souabe. Le Kupferstich-Kabinett illustre fort bien l'art de cette ville et de ce moment : Hans Burgkmair, Jörg Breu (inconnu au Louvre) avec ses dessins d'un si beau style plein d'ampleur et ses croquis si amusants dans leur observation des mœurs du temps. Comme nous l'avons dit, Holbein le Jeune n'est pas représenté par d'assez nombreuses pièces, et, sur ce point, le Louvre même est plus riche que Berlin ; néanmoins, le livre du Dr Friedländer nous donne quelques magnifiques dessins, qui échantillonnent convenablement l'art d'Holbein : une décoration de façade de l'époque bâloise, un portrait et une décoration de fête de l'époque anglaise, et six dessins de vitraux.

Par contre, Holbein le Vieux est représenté ici comme nulle part ailleurs, même à Bâle : sans compter quatre dessins pour des compositions religieuses, notamment pour la *Paulusbasilika* du musée d'Augsbourg, environ quatre-vingts petits dessins à la pointe d'argent, la plupart avec des revers, nous offrent une incomparable série de portraits : voici les fils de l'artiste, Ambrosius et Hans Holbein, l'empereur Maximilien, des membres de la famille Fugger, des bourgeois, des hommes du peuple, des femmes, des moines, des prédicateurs. Quel plus précieux document psychologique sur l'époque ? Hans Holbein le Jeune aura plus d'ampleur, il n'aura pas plus de pénétration. L'ouvrage de Woltmann nous avait déjà fait connaître cette suite précieuse, et His avait également autrefois publié les portraits analogues de Bâle, Bamberg, Dessau, etc. : mais placés ici, dans ce *corpus* de l'art

allemand, de tels dessins prennent encore plus de valeur et plus de signification.

L'école du Haut-Danube a produit Altdorfer, que nous ignorons complètement en France; la série seule des dessins de Berlin suffirait à retenir notre curiosité : ce sont de petits clairs-obscurs représentant, d'une façon absolument originale, des scènes légendaires ou religieuses, avec un goût très particulier, presque humoristique, du costume, dans d'étranges paysages montagneux et boisés, qui semblent participer du rêve. Wolf Huber, plus spécialement paysagiste, appartient à la même école, et l'ouvrage du Dr Friedländer nous apprend à bien distinguer de lui les Franconiens Augustin Hirschvogel et Hans Sebald Lautensack, dont les études de paysage à la plume, les analyses de terrain, les perspectives nouvelles ne baignent pas dans cette atmosphère féerique, qui caractérise l'école de Ratisbonne.



Hans Holbein le Vieux. — Portrait de femme.
Dessin au pinceau, lavé d'encre et rehaussé de blanc.
Berlin, Cabinet des Estampes.

De cette école, sort l'art de Lucas Cranach, qu'on a longtemps rattaché à l'école franconienne. Son dessin à la plume, œuvre de jeunesse, *le Couple amoureux près du château*, d'un romanesque si allemand, d'un romanesque de *lied*, se rattache bien à Altdorfer ; ses deux études, à la pierre, rehaussées de blanc, sur papier rouge, des deux larrons en croix, presque dignes de Grünewald, ses deux portraits à l'aquarelle ou à l'huile sur papier, d'un caractère ethnique si précis, et qui appartiennent au même type que les fameux portraits du musée de Reims, ses légères esquisses de triptyques (comme le Louvre en possède une), en font un plus grand artiste qu'on n'a coutume de le dire, étourdi qu'on est, lorsqu'on voyage en Allemagne, par les œuvres toujours semblables et souvent fort médiocres de son école, qui séduisent d'abord trop facilement, pour ne pas amener ensuite à leur égard un dégoût rapide.

A partir de 1540, on peut dire qu'est fermé le cycle de l'école proprement germanique. Néanmoins, nous devons citer, comme très intéressants, les dessins

d'Elsheimer (1578-1610), dont les gras croquis au pinceau ou à la plume de roseau eurent une si grande influence sur Rembrandt et dont les petits paysages miniaturés mais pleins d'effet, à la mine de plomb et lavés, eurent tant d'importance dans l'évolution du paysage hollandais-romain ; les vues précises du Rhin de W. Hollar (1607-1677), les dessins de miniaturiste de Balthasar Denner (1685-1749), les portraits d'Anton Graff (1730-1813) et les illustrations de Chodowiecki (1726-1801), où semblent se mêler des influences humoristiques anglaises à l'influence spirituelle des vignettistes français; enfin, de beaux paysages lavés par le grand Gœthe à la façon de Claude Lorrain.

La seule lacune que nous ayons constatée dans cette série si riche, presque trop riche, des Allemands du XVIIIe siècle, est celle d'Anton de Peters (1723-1795), dont le musée Walraf-Richartz à Cologne possède une suite de délicieuses études d'après de gracieuses femmes, la plupart coiffées de bonnets de lingerie, vêtues de belles jupes larges et plissées, et qui font souvent de cet artiste l'égal de nos petits maîtres du XVIIIe siècle.

Louis DEMONTS,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.

ALONSO BERRUGUETE ET LE RETABLE DE SAN BENITO DE VALLADOLID

Chez nos voisins d'Espagne, parmi les sculpteurs du XVIe siècle, Alonso Berruguete est un de ceux qui occupent le plus souvent — et à juste titre — la critique [1]. Quand j'aurai dit que les mêmes raisons qui firent le succès récent du Greco sont faites pour attirer de nos jours sur cet artiste singulier l'intérêt des amateurs d'art mystique et passionné, je n'aurai fait qu'exprimer à nouveau une comparaison qui a déjà été établie entre ces deux génies voisins. Pourtant, il semble que, malgré le prosélytisme ardent de Marcel Dieulafoy [2], les sculptures en bois polychromé d'Olmedo ou de Tolède, de Salamanque ou de Huete, de Caceres et d'Ubeda, de Valladolid surtout, soient encore, en France, relativement peu en faveur.

Le musée de Valladolid est, en effet, le lieu où se révèle le plus explicitement ce maître étrange. C'est peu faire que de ne lui consacrer, en touriste, qu'une visite hâtive, et de résumer son jugement en une boutade, méprisante peut-être, sur cette imagerie gesticulante, bariolée de peinture souvent écaillée et lépreuse. Non, il y a matière à longue méditation dans cet asile.

De fait, on y trouve éparses, de façon quelque peu déconcertante, trente-deux statues de bois peint et doré de toutes dimensions, représentant des patriarches et des saints, quatre figures de soldats romains, huit hauts-reliefs, le tout assez bizarre pour qu'on ait peine à donner à son attention — sinon à son admiration — un prétexte. Il faut un fil conducteur parmi cette foule de forcenés, dirait-on, figés en attitudes violentes, les muscles crispés en telles contorsions qu'on croit entendre le cri jaillir

1. R. de Orueta, *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917 ; paru avec une traduction française et de nombreuses photographies) ; *Vell i Nou*, revue d'art illustrée paraissant à Barcelone, art. de Fr. de Cossio, directeur du musée de Valladolid, 1921.

2. Marcel Dieulafoy, *la Statuaire polychrome en Espagne* (Paris, 1908).

de leur bouche. Le livre de M. Ricardo de Orueta et un récent article de Fr. de Cossio s'offrent à nous en faire l'office.

Ce sont là les éléments dissociés du retable de San Benito de Valladolid, édifié de 1527 à 1532, anéanti vers le milieu du siècle dernier. On a pu reconstituer l'ordonnance du monument, notamment d'après la description qu'en a donnée Bosarte dans son *Viage artistico*. M. de Cossio nous en met le plan entre les mains. Le retable se composait de deux grands corps surmontés par une coquille dorée abritant un calvaire avec la Vierge et saint Jean, — aujourd'hui restitué à l'église de San Benito et vilainement badigeonné. Comme les retables de la même époque, il était partagé, par des colonnes à balustres, en compartiments destinés à être occupés par des peintures, des statues et des hauts-reliefs sculptés, représentant des scènes de la vie de saint Benoît et du Nouveau Testament. Au centre, figurait *Saint Benoît* bénissant, et au-dessus, *l'Assomption*. Une telle architecture à la fois explique notre étonnement et nous rassure. Les statues les plus grandes étaient placées au plus haut de l'édifice, et par cet artifice s'uniformisait, pour le spectateur, la taille apparente des figurants. De plus, la place destinée à telle statue dans sa niche justifie telle anomalie de construction, tel flagrant défaut qui nous offense : par exemple, l'épaule hypertrophiée d'un des prophètes. Les nécessités de la perspective rendent compte de ces apparents barbarismes. Pas de tous. Des recherches érudites nous ont assez éclairés sur l'activité de Berruguete, sur l'organisation de son atelier, pour que nous sachions pertinemment qu'il n'est pas l'auteur responsable de tout ce que nous avons ici sous les yeux. Dans les commandes qui lui furent faites, il est spécifié que les histoires au pinceau et les figures sculptées seront de la main du maître, les statues dégrossies, les visages et les mains achevés par lui-même. Utile indication : n'allons point prendre des maladresses de ses apprentis pour des éclats de son génie, n'admirons pas Berruguete de n'avoir pas eu le loisir de mieux corriger ses élèves. Il reste cependant que, parmi ces statues peintes, où le talent de l'*estofador* s'est donné carrière, plus d'une, à coup sûr taillée par le maître, présente de singulières irrégularités de structure : poses incorrectes, membres mal attachés ou pas attachés du tout ; une fantaisie débridée préside à ce chœur en délire. C'est que, pour Berruguete, — ce *gothique*, comme le qualifie M. de Cossio, — toute la valeur de l'art est dans l'expression, c'est que ce réaliste, peu soucieux de décrire, d'expliquer, de penser même, n'attache son esprit qu'à la passion qui rudoie et meurtrit le corps pour s'exhaler en une clameur, et que son extase l'emporte au delà du vraisemblable. C'est pourquoi on admirera malgré tout l'émoi de ces grands vieillards aux corps étirés, aux longues barbes comme mouillées, Abraham ou saint Jérôme, qui, la tête renversée, les yeux perdus d'angoisse, lancent leur cri vers le ciel.

Quelles sont les origines de cet art saisissant ? L'histoire nous en décèle les sources. Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1486 ou 1490, — Tolède, 1561) passa très jeune en Italie où il fut l'élève de Michel-Ange. Certes l'empreinte d'un tel maître est facile à dénoncer dans son œuvre. Il avait aussi passionnément étudié le *Laocoon* et les autres antiques qui venaient d'être découverts. Mais les vrais éducateurs de son âme furent les plus gothiques des Italiens du début du XVe siècle : Donatello, Brunellesco, Ghiberti. Enfin, il reste un des plus typiques représentants du christianisme mystique propre à l'Espagne.

Toutefois, si Espagnol que nous paraisse, à nous étrangers, Berruguete, autant son art à son apparition souleva de stupéfaction, autant l'on peut soutenir qu'il n'eut pas en son propre pays de véritable fils spirituel. Des élèves, des disciples, certes, mais il n'exerça sur eux qu'une influence superficielle, et la sculpture espagnole s'achemina tout de suite après lui vers un naturalisme qui est sur bien des points presque aux antipodes du maître de San Benito. A le bien prendre, rien n'est plus loin du *Saint Jérôme* de Berruguete que sa voisine dans Valladolid, la *Vierge des angoisses* aux larmes de verre, de Gregorio Hernandez. Que si, parmi cette foule déchaînée des statues du musée, nous cherchons un lieu de repos pour notre inquiétude, je crois que c'est en contemplant le *Saint Sébastien* que nous trouverons ce point d'équilibre que nous réclamons entre la réalité physique et la puissance émotive : c'est le pur chef-d'œuvre, et qui mérite toute dévotion.

JEAN BABELON
du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

ART CLASSIQUE

JULES HARDOUIN-MANSART (1646-1708)
A PROPOS DE LA DONATION GRAMONT D'ASTER

Nous avons vraiment trop négligé l'histoire de notre architecture nationale moderne, de sorte qu'il faut aller la chercher aujourd'hui dans des ouvrages étrangers : ceux du baron de Geymüller et surtout de Sir Reginald Blomfield [1]. Mais, après ces études même, que de lacunes, que de vides dans la biographie de nos architectes du XVIIe siècle, pour ne prendre un moment que ceux-ci ! Que savons-nous sur Lemercier, l'architecte du cardinal, le constructeur de l'extraordinaire château de Richelieu, antérieur de quinze ans au moins au château de Vaux et de trente ans au château de Versailles, et qui en annonce les splendeurs ? Sur François Mansart, que ses contemporains plaçaient au premier rang des artistes de son temps ? Sur Louis Le Vau, le constructeur du château de Vaux, du collège Mazarin, le vrai créateur du style du château de Versailles ? Sur François Blondel, dont la vie serait si intéressante, — si amusante, — à écrire, qui parcourut l'Europe de la Laponie à Constantinople, visita l'Égypte, alla jusqu'aux Antilles ? Sur ce François Blondel, ingénieur, diplomate, mathématicien, archéologue, lettré, architecte, premier directeur de l'Académie royale d'architecture, en même temps que membre de l'Académie des sciences et maréchal de camp des armées du Roi, professeur à l'École de l'Académie en même temps qu'au Collège royal, qui écrivit *l'Art de jeter les bombes* aussi bien qu'une *Comparaison de Pindare et d'Horace* et un *Cours d'architecture?* Nous croyons avoir fait assez pour lui en citant tout juste la porte Saint-Denis, que personne, d'ailleurs, ne pense à regarder. Et l'on parle de nos artistes qui vivaient dans l'abstraction !

1. Baron de Geymuller, *die Baukunst der Renaissance in Frankreich* (1898); Sir R. Blomfield, *a History of French architecture* (de 1494 à 1774), 4 vol. in-4°, 1911-1921.

157



Cl. Giraudon.

A. Coysevox. — Jules Hardouin-Mansart.

Médaillon marbre. — Musée de Versailles.

Et enfin, que savons-nous sur Jules Hardouin-Mansart, premier architecte du Roi, qui a couvert Paris et la France de ses œuvres, qui occupa la Surintendance des bâtiments royaux, une des charges les plus enviées, qu'avaient recherchée et reçue Colbert et Louvois? Sur Mansart qui, pendant un quart de siècle, exerça la maîtrise de l'art français autant que Le Brun avant lui et qui, avec Le Brun, Colbert et Louvois, peut être considéré comme le véritable dépositaire et interprète de la pensée monarchique de Louis XIV?

Si sa vie et son œuvre sont peu connues, il est peut-être plus fâcheux encore que leur histoire soit encombrée d'erreurs graves. Si l'on sait, — et il n'y a pas longtemps, — que le château de Versailles est de Le Vau plus que de Mansart, on n'a pas pu jusqu'à présent le persuader à bien des lecteurs, même éclairés. Nombre de problèmes délicats et de grande importance ont été à peine soulevés, ne fût-ce que celui des collaborations.

Pourtant, une biographie de Mansart serait du plus grand prix, non seulement pour l'histoire de l'architecture, mais aussi pour l'histoire du règne à partir de 1680, car il a été mêlé à des affaires de toute sorte et à toute la société de l'époque, depuis les traitants, les parlementaires, jusqu'aux grands seigneurs les plus illustres. Et comme il fut l'homme de Louis XIV, qui entretint avec lui des rapports bien plus intimes qu'avec Le Brun lui-même, certains traits de la personnalité du roi apparaissent par là plus fortement.

A coup sûr, la biographie d'un pareil personnage, dont le *moi* tient une si grande place, pour reprendre une expression de Mme de Sévigné, exigera une longue préparation préliminaire et la réunion de faits soigneusement contrôlés. Le don généreux fait par Mme la Ctesse de Gramont d'Aster au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, et que M. Omont, le premier, a fait connaître à l'Académie des inscriptions et belles-lettres[1], appelle tout naturellement l'attention sur Mansart et interrompt une longue prescription. La *Revue* publiera prochainement une partie de ces documents, après un examen préalable nécessaire.

Ne peut-on commencer, en attendant, par l'indication de quelques textes qui apportent de façon certaine des notions nouvelles? Pour avoir été édités, les *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*[2] n'en ont pas été plus lus, peut-être, ni, en tout cas, plus employés, au moins chez nous. Laissant de côté les détails, je voudrais montrer ce qu'on en peut tirer à deux dates, dont l'une prend une importance particulière.

On sait aujourd'hui que l'Académie d'architecture, créée par Colbert, tint sa première séance le 31 décembre 1671. Elle se composait alors de sept architectes seulement. Blondel en était le directeur, André Félibien le secrétaire.

Or, on lit dans le procès-verbal du 23 décembre 1675 : « ...Et s'est aussi présenté Monsieur Mansart, que Monseigneur Colbert a joint à l'Académie, en conséquence du brevet de S. M. du 22 novembre 1675, où il a été reçu pour y assister dorénavant aux désirs du Roi. » Voilà peut-être la première mention officielle où figure le nom de

1. *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 25 décembre 1921.

2. *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793)*, publiés pour la Société de l'histoire de l'Art français, sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts, fondation Debrousse, par Henry Lemonnier, t. I, II, III (1671-1711), 1911-1913.

Mansart et la première preuve de la faveur royale. Né en 1646, il avait tout juste vingt-neuf ans. Il portera désormais le titre d'architecte du Roi réservé, par une ordonnance de l'année suivante, aux seuls membres de l'Académie.

Quelques mois après, ses collègues, sollicités par la commission de construction du collège des Quatre-Nations de donner leur avis par écrit au sujet du mausolée de Mazarin, demandaient que Mansart leur fût adjoint, « comme il est parfaitement instruit des choses qui regardent la question proposée ». Très vite, ils reconnurent sans doute la valeur et l'influence de leur nouveau confrère. Nous avons son avis écrit; j'ai constaté qu'il se distingue des autres par une précision, une décision, un accent d'autorité qui resteront la marque de son esprit [1].

Il y aura lieu de se demander si Mansart, absorbé bien vite par tant de graves occupations, se montra assidu aux séances et s'il y prit une part active aux délibérations [2]. Arrivons tout de suite à la date de 1699.

Du 12 janvier 1699 : « La Compagnie ayant appris que le Roy avait fait choix de Monsieur Mansart pour estre surintendant de ses bastimens et jardins, arts et manufactures, elle a jugé qu'il estoit de son devoir d'aller en corps à Versailles pour lui demander l'honneur de sa protection. Ce que l'on a résolu d'exécuter demain au matin. » La nomination royale était du 7 janvier.

La Compagnie avait tout à fait raison de porter à Mansart ses félicitations. On lit en effet, dans le procès-verbal du 12 février 1699, c'est-à-dire un mois après que Mansart était entré en fonctions :

« Du 12e Février 1699.

« Monsieur le surintendant, ayant convoqué aujourd'huy une assemblée extraordinaire, est venu, accompagné de Mrs les officiers des bastimens, qui ont pris place à costé de luy à sa droite, suivant la dignité de leurs charges, et Mrs les architectes à sa gauche, suivant leur ancienneté.

« Ensuite, M. le surintendant a exposé les intentions du Roy touchant les assemblées et les conférences de la Compagnie.

« Premièrement, que la Compagnie sera composée de sept architectes, d'un professeur et d'un secretaire, qui feront une première classe, et de sept autres architectes qui feront une autre classe, tous avec la qualité d'architectes du Roy et avec voix délibérative dans les conférences, suivant les ordres qu'il donnera,

« Secondement, que Mrs les officiers des bastimens en charge, auront droit aussy de se trouver dans les dites assemblées et conférences;

« Troisièmement, que les conférences se feront tous les lundis à l'ordinaire;

« En quatrième lieu, que le professeur donnera à l'ordinaire les leçons publiques deux jours de chaque semaine. »

Voici enfin, pour compléter, le procès-verbal du 5 mai 1699 :

« Monsieur le surintendant, ayant convoqué aujourd'hui extraordinairement la Compagnie, est venu accompagné de Messrs les officiers des bastimens et a déclaré que la volonté du Roy estoit de rétablir l'Académie en son premier estat, c'est à dire qu'elle soit composée de sept architectes, qui auront leurs présences comme autrefois, sçavoir : *M. De Cotte*, *M. Bullet*, *M. de l'Isle*, *M. Gabriel*

1. *Le Collège Mazarin et le Palais de l'Institut*, 1 vol. gr. in-8°, 1921.

2. Les signatures que j'ai relevées entre 1675 et 1699 sont assez irrégulières et relativement rares de 1675 à 1681; on les rencontre moins souvent encore de 1682 à 1688; très nombreuses, au contraire, de 1689 à 1693, pour disparaître entièrement ensuite jusqu'en 1699. Il signe d'une écriture ferme et décidée. — Il consulte, de temps en temps, l'Académie au sujet de Versailles, de Saint-Germain, des Invalides, etc. Il y a là des coïncidences à chercher et des points de chronologie à établir.

M. Gobert, M. Lambert, M. Lemaistre, M. de la Hire, professeur [1], *M. Félibien*, secretaire, qui auront aussy les mesmes présences comme autresfois.

« L'intention de Sa Majeste est aussy qu'il y ait une deuxieme ou nouvelle classe composee de dix architectes, sçavoir : *M. L'Assurance, M. de l'Espine, M. Mathieu, M. Desgodets, M. Lemaistre le jeune, M. Bulet le fils, M. Bruant, M. Cochery* et *M. Gittard.* »

Il y a là des faits tout nouveaux à inscrire dans l'histoire de Mansart, comme dans celle de la Compagnie. Les historiens de l'Académie avaient ignoré ce reglement de 1699, qui consacrait officiellement son existence et augmentait son autorité, alors qu'elle allait réunir, avec ses dix-sept membres, tout ce qui comptait a Paris dans l'art de construire; la liste même dressée par Mansart révèle des noms peu connus. Jusqu'à présent, on ne trouvait que dans les lettres patentes de 1717 une organisation véritable [2].

Mais, d'autre part, ces documents ne révèlent-ils pas dans Mansart des qualités supérieures d'administrateur, s'élevant au-dessus des menus détails de la pratique et capable de conceptions qui n'ont pas laissé d'influer sur l'histoire de l'architecture au XVIIIe siècle ? Et quelle activité chez cet homme qui, à peine entré dans des fonctions destinées à absorber son temps et sa pensée, réalise aussi rapidement et délibérément des mesures à propos desquelles on serait tenté de prononcer le nom de Colbert !

HENRY LEMONNIER
Membre de l'Institut.

ART CONTEMPORAIN

LA TAPISSERIE ET LE « RYTHME » DU DÉCOR MODERNE

La tapisserie a fait parler d'elle cet hiver. Les uns ont dit que si nous n'avons plus de belles tentures murales, c'est que notre sensibilité ne s'émeut plus, comme jadis, devant une haute lisse, savamment ordonnée, et ils avaient raison. Les autres ont répliqué que notre goût pour la tapisserie renaîtrait si l'on nous présentait de beaux modèles, et ils avaient également raison.

La vérité est que le jury des Amis de la manufacture de Beauvais n'a pu trouver, parmi les projets exposés en décembre dernier au Pavillon de Marsan, à décerner son prix annuel. Il s'est contenté, à titre d'encouragement, de primer M. Edelmann, Mme Lassudrie, MM. R. Bonfils, Pierre Gerber, Claudius Denis et Maingounat. Le symptôme n'a rien d'encourageant.

D'autre part, Aubusson se plaint. On parle de crise. La clientèle recule devant les prix élevés demandés par les fabricants, qui sont forcés de réduire les salaires et de ralentir la production. Les petits patrons, obligés à vendre et à fabriquer pour vivoter, ont accepté des commandes désavantageuses et, pour s'en tirer, n'ont pu trouver de meilleur moyen que de se livrer à un travail inférieur. Il y a donc maintenant Aubusson et Aubusson, et ce n'est pas pour avancer la question.

1. Blondel était mort en 1686.

2. Voir Aucoc, *Lois, statuts et reglements concernant les anciennes Académies et l'Institut de 1635 à 1889*. 1 vol., in-8°, 1889.

Heureusement, qui dit tapisserie ne dit pas nécessairement haute lisse. Nous avons nos peintres à l'aiguille qui, tantôt au point noué, tantôt au point lancé ou au point de broderie, s'expriment chacun avec son tempérament particulier : Mme Alice Savreux, avec une audace de coloriste qui s'accorde fort bien avec son entente de la décoration, M. et Mme Deltombe, plus près de la tradition, mais avec un modernisme de bon aloi, M. et Mme Fernand Maillaud, dont le travail souple et varié est une véritable peinture en laine. Leurs œuvres ne choquent pas le bon sens, comme



FERNAND MAILLAUD. — LA DANSE DES NYMPHES.
Tapisserie.

l'imitation servile de tableaux à l'huile sur laquelle pâlissent les hauts lissiers des Gobelins. Leurs tons sont réduits au strict nécessaire et ils ne demandent pas à la laine ce qu'elle ne peut fournir. La liberté et la fantaisie de ces trois artistes, si différents de tendances et de technique, conviennent à nos intimités du xxe siècle, à nos meubles en bois rares et diversement teintés, à nos recherches d'éclairage, à nos tentures, à nos tapis. On a pu s'en convaincre à l'Exposition d'hiver du musée Galliera où la *Danse des Nymphes* de Fernand Maillaud, — « la douceur arcadienne d'un rêve grec », comme le dit heureusement Henry Bordeaux, — s'harmonise si bien avec le bahut-commode en frêne verni de M. Charpentier.

Ce « rythme » du décor moderne, nos créateurs de modèles semblent d'ailleurs y tendre chaque jour davantage. Non seulement les chefs de file, comme Paul Follot, Maurice Dufrène, Sue et Mare, Dufet et Bureau, Joubert, Ruhlmann, Lahalle et Leverd et d'autres, qui composent entièrement l'appartement, depuis le tapis jusqu'aux appareils d'éclairage, y excellent, mais même les producteurs spécialisés dans une technique ou une matière, comme les beaux ferronniers Brandt, Nies, Subes, Brégeaux, Schenck, Astruc, Yung; les dessinateurs ou fabricants de tapis, comme Bracquemond, Clément Mère, Follot ou da Sylva Bruhns, Delpard, Coupé ou Dumas; de papiers peints comme Camus ou de Andrada; de toiles imprimées comme l'atelier de Rambouillet, Dim, et les charmants graveurs Dufy et Daragnès; de soieries, comme Bianchini Ferrier ou Cornille frères; de broderies, comme Coudyser, ou de batick, comme Mme Pangon, tous ces producteurs œuvrant chacun de leur côté, avec leur goût ou leur tempérament, arrivent à s'y conformer. Consciemment ou non, ils obéissent à des directions communes, et de tous leurs efforts, en apparence divergents, se dégage de plus en plus vivement ce style d'à présent qui, tout en rompant nettement avec les réminiscences du passé, se rattache néanmoins d'assez près à la tradition pour ne choquer personne. Il ne reste plus à nos décorateurs, après cette production d'élite, qu'à nous donner les mêmes modèles vulgarisés et mis à la portée des acheteurs à capacités pécuniaires limitées qui ont droit, comme les mécènes, à mettre un peu de beauté dans leurs intérieurs.

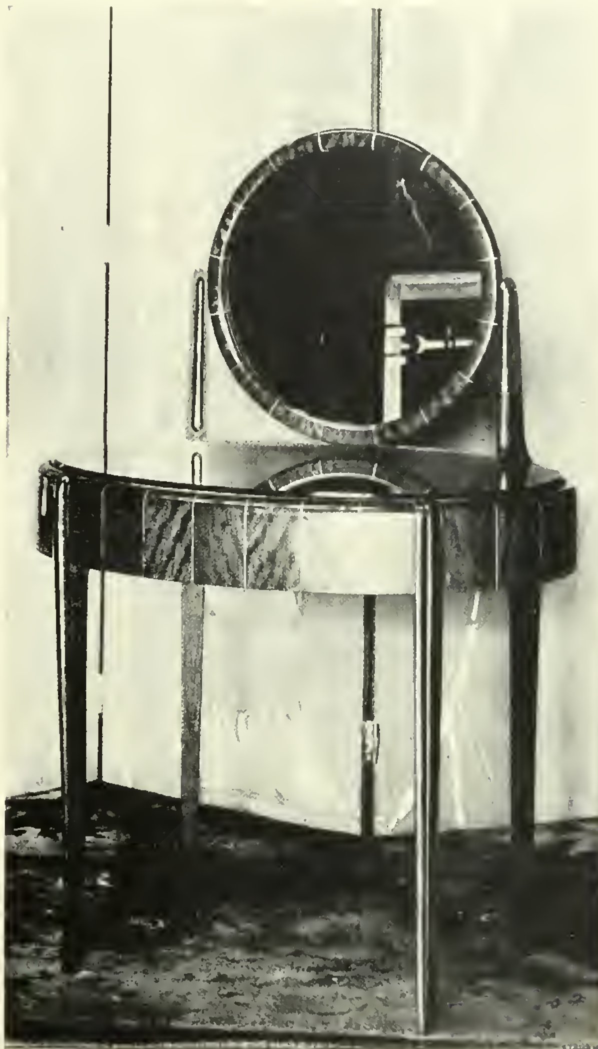
Cette industrialisation de l'art moderne n'est peut-être pas si éloignée qu'on l'a craint jusqu'ici. L'approche de l'Exposition internationale des Arts décoratifs commence à émouvoir nos représentants des industries de luxe. Ils se rendent compte que pour faire de l'art il n'est pas superflu de recourir aux artistes. L'union de l'art et de l'industrie, qui ne figurait jusqu'à ce jour qu'au fronton du musée de la rue de Rivoli, est en train de devenir une réalité. Les présidents des grandes chambres patronales du meuble, de la céramique, de la verrerie, des papiers peints, du bronze, de l'orfèvrerie, de la joaillerie, de la dentelle et les autres, ont demandé à la *Fédération des Sociétés françaises pour le développement de l'Art appliqué* (Artistes décorateurs, Art de France, Union centrale, les trois Salons, etc.), de leur donner des suggestions et des orientations. Des conférences vont s'ouvrir où l'on étudiera l'évolution des arts appliqués depuis vingt-cinq ans, la raison de certains échecs, la voie à suivre, ce qu'il faut éviter, ce qu'il faut faire. Et c'est très bien.

Espérons qu'au moment où les barrières semblent vouloir tomber du côté des industriels, il n'en surgira pas de nouvelles du côté des artistes décorateurs.

Une autre preuve de l'esprit nouveau qui anime nos fabricants (je citerai entre autres, MM. Contenot, Goumain et Rouard, qui ont ouvert la marche), c'est l'intérêt qu'ils portent à toutes les méthodes nouvelles d'enseignement professionnel. Nous ne sommes plus au temps où les patrons se refusaient à faire des apprentis, de peur de travailler pour un concurrent qui profiterait de la main-d'œuvre qu'ils auraient formée. Non seulement ils désirent des apprentis, mais encore ils se plaignent de n'en pas avoir assez, et ils songent à faire appel au cinéma pour éveiller des vocations.

Au fond, on se demande comment on n'a pas depuis longtemps tiré parti de ce merveilleux moyen de propagande. Tout le monde y pensait, je le veux bien. Mais il

fallait un prosélyte ardent et convaincu comme M. Adrien Bruneau, inspecteur des Écoles professionnelles de la Ville de Paris, pour passer du rêve à la réalité. C'est chose faite, grâce au concours de la Ville de Paris et aux efforts de M. le conseiller Léon Riotor. Le 8 janvier, dans le grand amphithéâtre du Conservatoire des Arts et Métiers, devant un auditoire de plusieurs milliers de personnes, M. Bruneau a présenté les deux premiers films exécutés sous sa direction par M. Benoit-Lévy, l'un relatif au travail du fer, l'autre à l'histoire du costume. Ce sont les deux premiers articles d'un programme pédagogique que nous espérons ardemment voir se développer pour le plus grand avantage de nos industries de luxe. Il est déjà appliqué dans nombre d'écoles de la Ville de Paris, et toute une méthode nouvelle d'enseignement du dessin, qui n'est encore qu'à ses débuts, va en découler. Je veux parler du « ralentisseur », cette vision émouvante du mouvement, qui présente le travail humain avec une grandeur et une beauté telles que les plus indifférents se sentent émus comme devant la révélation d'un mystère. Les destinées du cinéma sont inattendues. Qui sait, alors que les recherches inquiètes de nos artistes épris de nouveauté n'ont encore abouti qu'à des avortements ou à des réussites partielles, si le progrès ne naîtra pas de cet écran lumineux où l'art réjoint la science ?



DUFET ET BUREAU. — COIFFEUSE AMARANTE.
Éditée par Mam.

HENRI CLOUZOT
Conservateur du musée Galliera.

ACTUALITÉS

COMMENT LA DÉESSE DE LOCRES PASSA, EN PLEINE GUERRE, DE PARIS A BERLIN

A son retour de Stockholm, M. Anatole France fut interviewé par un rédacteur du *Figaro*. Au cours de cet entretien, il lui montra « trois photographies d'une magnifique statue grecque que l'on découvrit en Italie au début de la guerre et qui se trouve présentement dans un musée de Berlin ». Le journaliste, M. Gilbert Charles, admira comme il convenait et fit, dans son article, une rapide et élogieuse description de la statue (*Figaro* du 24 décembre 1921).

Le lendemain, le même journal publiait une lettre de M. Théodore Reinach qui remettait les choses au point, montrait comment la bonne foi de M. Anatole France avait été surprise et rappelait l'incroyable tour de passe-passe qui, en pleine guerre, a fait passer la statue dont il s'agit de Paris à Berlin, au grand profit de ses propriétaires et au grand détriment de nos musées. Puis, *le Temps* reprenait l'affaire, qui devenait bientôt l'événement du jour. A vrai dire, il s'agissait d'une vieille affaire, sur laquelle on avait gardé le secret jusqu'à présent.

Cette statue, en effet, — que l'on assure provenir de Locres, — découverte longtemps avant la guerre, se trouvait à Paris dès le printemps de 1914. Elle était alors entre les mains d'un antiquaire allemand bien connu du Faubourg-Saint-Honoré, du nom de Hirsch, qui l'offrait en vente et en demandait un prix considérable. Il en aurait refusé, paraît-il, la somme de 500.000 dollars.

Le morceau était, en effet, réellement extraordinaire et tous les connaisseurs se trouvaient unanimes à l'admirer comme « un des plus curieux, des plus émouvants monuments de la statuaire grecque archaïque, — la seule grande statue cultuelle de cette époque qui soit parvenue presque intacte jusqu'à nous ».

A la déclaration de guerre, l'antiquaire allemand disparut et son fonds de commerce fut mis sous séquestre. Il y était depuis peu de temps, quand un antiquaire italien, nommé Virzi, se présenta pour réclamer la statue : à l'en croire, c'était lui le véritable propriétaire du chef-d'œuvre, dont Hirsch n'avait été que le dépositaire.

Alors, sans tenir compte de ce fait que le gouvernement italien aurait été fondé à revendiquer la statue, puisque, d'après les dires de Virzi, elle avait été découverte en Italie et, par conséquent, exportée en fraude à l'encontre des lois italiennes, on la restitua à son prétendu propriétaire. Bien plus : sur sa demande, elle lui fut expédiée, non pas en Italie, alors à la veille d'entrer en guerre, mais en Suisse, d'où elle prit aussitôt le chemin de Berlin.



Cl. Julius Bard.

La Déesse de Locres.

Marbre; art grec archaïque. — Musée de Berlin.



Cl. J. Bard.

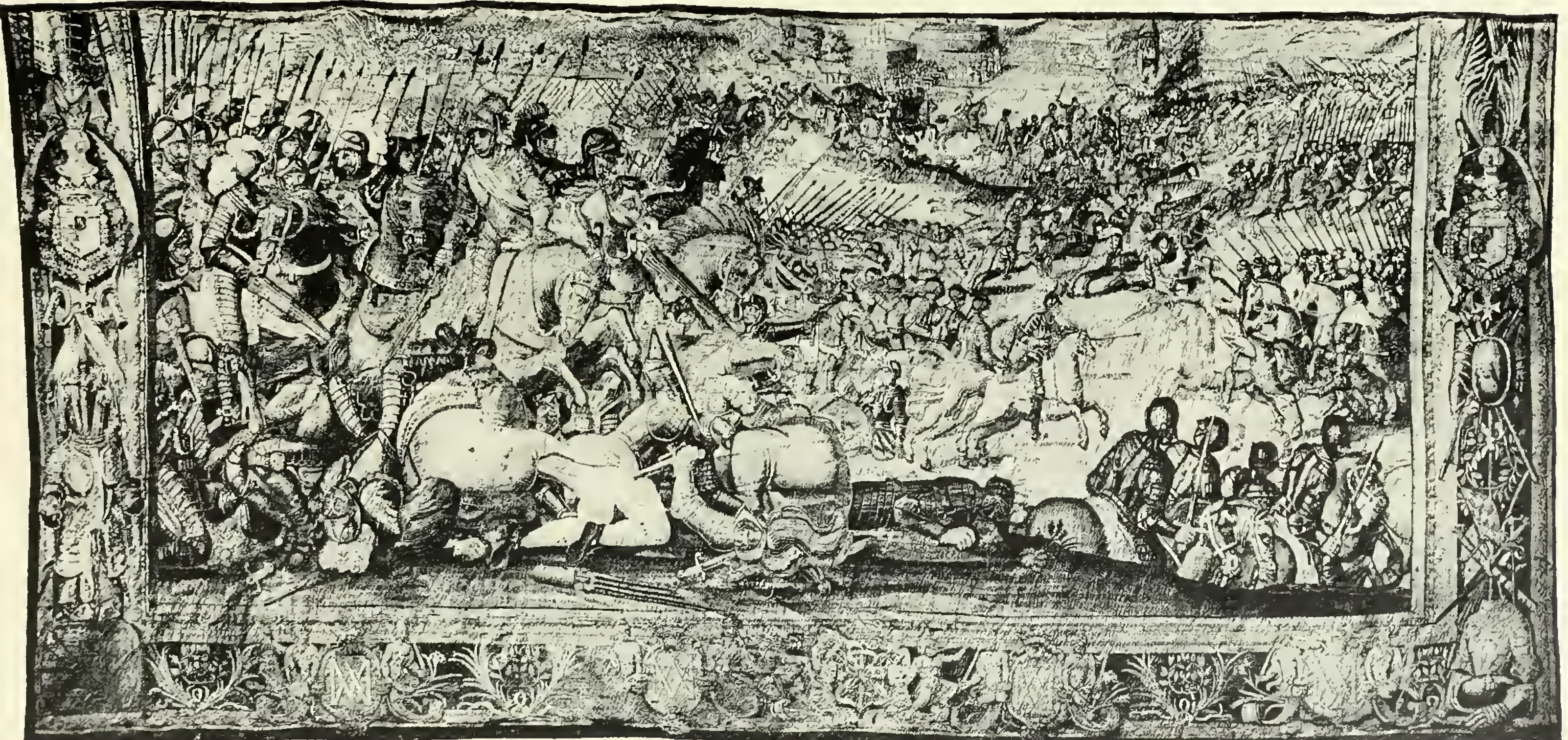
La Déesse de Locres.
Marbre; art grec archaïque. — Musée de Berlin.

Ajoutons que le musée de Berlin acquit la statue pour un million de marks et s'empressa de la publier avec des commentaires ironiques à notre adresse.

Après *l'Illustration*, la *Revue* est la première des revues d'art françaises à donner aujourd'hui deux reproductions du magnifique monument qui, en pleine guerre, a été audacieusement soustrait à l'avoir des créanciers de l'Allemagne.

LA TAPISSERIE DE LA BATAILLE DE JARNAC

Cette tapisserie française, du début du XVIIe siècle, qui va passer aux enchères lors de la vente de la collection de feu le comte de Reiset, et sur laquelle M. Maurice Fenaille a attiré l'attention des Musées nationaux, mérite d'être signalée pour son grand intérêt historique et son extrême rareté. Elle appartient, en effet, à une suite de vingt-sept tentures qu'avait fait tisser le duc d'Epernon dans l'atelier installé par lui en son château de Cadillac, près Bordeaux, et qui retraçaient *l'Histoire d'Henri III*. Elle représente les principaux épisodes de la bataille de Jarnac (13 mai 1569), dans laquelle les Protestants, sous les ordres de Louis Ier de Bourbon, prince de



La Bataille de Jarnac

Tapisserie française de la suite de l'*Histoire d'Henri III*, tissée dans l'atelier du duc d'Epernon, à Cadillac, au début du XVIIe siècle

Collection du comte de Reiset.

Condé, et de Gaspard de Coligny, furent battus par les Catholiques, commandés par le duc d'Anjou (plus tard Henri III). Les noms des principaux personnages sont tissés dans la tapisserie. La bordure, sur trois côtés, est composée des panoplies d'armes et de cartouches contenant le chiffre d'Henri III, les armes du duc d'Épernon et l'initiale *M*, du prénom de sa femme, Marguerite de Foix-Candale.

DEUX PORTRAITS DE MOLIÈRE

A l'occasion du tri-centenaire de la naissance de Molière, deux expositions ont été organisées, l'une par la Comédie-Française, dans les salles de l'ancienne Cour des comptes qui seront affectées au musée Molière; l'autre par la Bibliothèque nationale, dans la galerie Mazarine: la première montre au public une partie des précieuses œuvres d'art conservées au Théâtre-Français, la deuxième lui met sous les yeux un choix d'éditions, de partitions, de documents relatifs à Molière: toutes les deux comprennent des portraits de notre grand comique, et il se trouve que chacune peut s'enorgueillir d'une œuvre unique en son genre.



PORTRAIT DE MOLIÈRE EN SGANARELLE.
D'après l'épreuve unique de la gravure de Simonin. — Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

On sait combien rares sont les portraits de Molière dont on peut dire qu'ils ont été sûrement exécutés *ad vivum*. La Bibliothèque nationale possède l'un d'eux, et d'un intérêt capital : c'est la seule épreuve connue d'une gravure populaire de Simonin représentant Molière en Sganarelle, c'est-à-dire Molière bouffon. Molière comique, à coup sûr le plus goûté des Molière au XVIIe siècle, puisque les spectateurs de son temps ne firent jamais grand succès au tragédien qu'il aurait voulu être.

Et justement, c'est le tragédien que nous offre la belle peinture de Mignard, conservée au Théâtre-Français ! La couronne de laurier, la cuirasse, la toge de pourpre, le bâton de commandement à la main, c'est le César de *la Mort de Pompée*

que son ami Pierre Mignard a représenté, avec cette expression solennelle, a dit



Mignard. — Portrait de Molière dans César de « la Mort de Pompée ».
Musée de la Comédie-Française.

Larroumet, « que prennent les comédiens dans les rôles de ce genre et qu'il leur est bien difficile de ne pas exagérer un peu ».



J. Dunand. — Casque offert au Maréchal Foch par un groupe d'admirateurs américains.

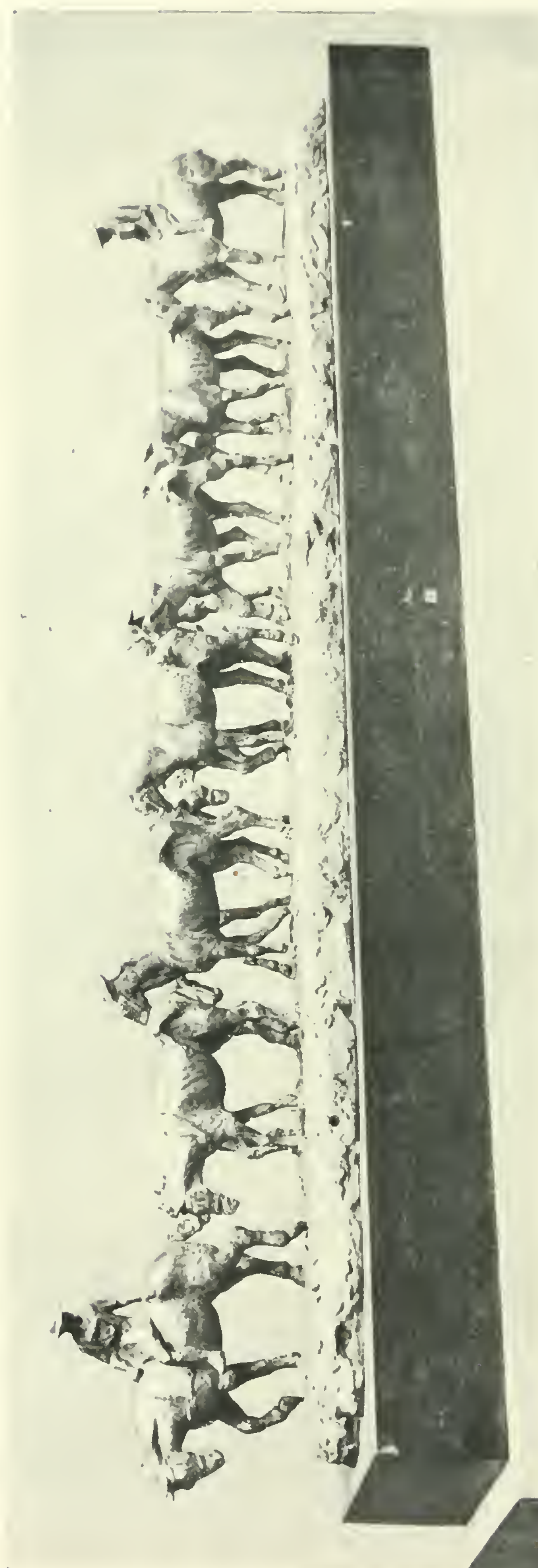
Acier incrusté d'or et de platine.



ALBERT BESNARD. — PORTRAIT DE S. S. LE PAPE BENOIT XV.

Ce tableau, peint en mars 1915, a été acquis par l'État peu de jours avant la mort de Sa Sainteté pour orner le salon d'honneur de l'ambassade de France auprès du Vatican.

171



« LES REVENANTS »
DE
M. H. HASELTINE

A la dernière exposition du Nouveau Groupe, a été très remarqué l'ensemble des envois d'un jeune sculpteur américain qui s'était déjà révélé par une importante exposition particulière, l'an passé.

La place nous a fait défaut pour publier dans ce numéro l'étude que nous désirions lui consacrer. Du moins, voulons-nous reproduire une des œuvres les plus importantes de M. Herbert Haseltine, et qui est en même temps exceptionnelle dans l'œuvre de cet animalier, spécialiste des études de chevaux de pur sang, des chevaux de course, des *corridas* espagnoles.

A côté de toute cette part de son œuvre consacrée à la robustesse et à la santé, à la vigueur nerveuse et souple, à côté des silhouettes élancées ou trapues des animaux de race, à côté des groupes audacieusement fixés dans leurs mouvements les plus rapides et leurs équilibres les plus instables, M. H. Haseltine a voulu faire une place à la plus pitoyable misère des bêtes : et il n'est point exagéré de dire que son bronze des *Revenants* a quelque chose de profondément émouvant : on ne peut rester insensible devant le défilé de ces chevaux atteints par les gaz asphyxiants, cohorte lamentable de « revenants » ramenés du front vers l'arrière...

Cette pièce importante a été spécialement fondue en bronze pour le Musée national du Luxembourg qui l'avait acquise à la première exposition de l'artiste.

173



P.-A. de Laszlò. — Portrait de la Comtesse Mathieu de Noailles.
Le célèbre portraitiste va exposer à Paris une série de ses dernières œuvres, auxquelles nous consacrerons une étude dans notre prochain numéro.
Nous publions aujourd'hui l'une de ces toiles, dédiée par l'artiste à la grande poétesse française.

LES REVUES

LES REVUES D'ART RUSSE

Les revues d'art russe n'ont pas mieux résisté que les organes de la vie politique à la tourmente de la Révolution bolcheviste. Les *Staryé Gody* (Vieilles Années), revue d'art ancien fondée en 1907 par Pierre Weiner; l'*Apollon*, revue d'art moderne dirigée par le baron Nicolas Wrangel et Serge Makovski, ont cessé de paraître dès 1917. A la place de ces revues « bourgeoises », ou soi-disant telles, les Commissaires du peuple ont essayé de créer des organes de caractère officiel et d'esprit révolutionnaire: les *Khoudojestvennya Izvéstia* (Nouvelles artistiques) et la *Khoudojestvennaïa Jizn* (la Vie artistique) qui font pendant à la trop fameuse *Pravda*, l'unique porte-voix de la Russie bolchevisée.

Les nombreux artistes et écrivains qui ont émigré à la suite de la Révolution ont naturellement éprouvé le besoin d'opposer à cette propagande moscovite des revues nouvelles. Deux d'entre elles méritent d'être signalées tant à cause du goût, voire du luxe de leur présentation, que de la qualité de leur texte.

La première est intitulée *Jar-Ptitsa* (l'Oiseau de feu) : c'est une revue mensuelle d'art et de littérature dont le premier numéro a paru en août 1921. Les deux premiers fascicules, habillés de couleurs éclatantes par Tchekhonine et Bilibine qui ont dessiné les couvertures, contiennent de nombreuses reproductions — en noir et en couleurs — d'œuvres des meilleurs peintres russes contemporains : Rœrich et Soudeïkine, Choukhaïev et Iakovlev, Grigoriev et Sorine. Le théâtre et le ballet, qui sont peut-être les deux formes les plus vivantes et les plus populaires de l'art russe, tiennent une place importante dans le programme de la revue : à côté d'un compte rendu de l'exposition du Mir Iskousstva, organisée cet été dans la salle de la rue La Boétie, d'une pénétrante étude du comte Alexis Tolstoï sur les tableaux de Soudeïkine, d'une lettre autobiographique de l'illustrateur Bilibine, réfugié en Egypte, on y lira avec intérêt des articles abondamment illustrés de Makovski sur le théâtre russe à l'étranger, de Plechtcheev sur le célèbre maître de ballet Fokine et de Svêtlov sur la danseuse Anna Pavlova.

La seconde revue d'art projetée par les émigrés russes sous le titre de *Rousskoe Iskousstvo* (l'Art russe), se distingue de *Jar-Ptitsa* par sa périodicité plus espacée, par son caractère plus scientifique et surtout par sa diffusion internationale; elle doit paraître, en effet, simultanément en quatre langues : français, anglais, allemand et russe. Le premier numéro était annoncé pour le mois d'octobre : des difficultés matérielles, résultant de la crise des changes, ont retardé son apparition.

Quel que soit le sort réservé à ces deux publications, il est juste de rendre hommage à l'énergie des réfugiés qui, dans les circonstances les plus défavorables,

ont osé concevoir et ont su réaliser au moins partiellement de semblables projets; le mérite en revient surtout à M. Georges Loukomski qui, non content d'être à la fois architecte, peintre, illustrateur, écrivain d'art et organisateur d'expositions, a assumé la direction de ces deux revues [1].

Louis RÉAU.

LES LIVRES

SAINTE-CROIX D'ORLÉANS

On a parfois exagéré l'horreur des siècles classiques pour le style gothique, pour cet art si français, qui fleurit sur notre sol et y produisit ses plus beaux fruits. Il est certain qu'à la suite du roi, des grands seigneurs, des artistes et des littérateurs de la cour, l'opinion publique se faisait alors du beau une idée toute différente de celle du moyen âge, mais l'étude plus attentive des textes et des monuments a montré que, dans les campagnes, et même dans les grandes villes de certaines régions, la science de la construction gothique se perpétuait de génération en génération, et que les maçons du XVII[e] et du XVIII[e] siècle savaient encore relever une voûte, reconstruire une travée effondrée, agrandir un croisillon ou une chapelle, remonter un clocher ou une flèche, dans l'esprit du moyen âge.

La cathédrale d'Orléans est certainement l'exemple le plus frappant de cette survie de l'art gothique aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Protégée par Condé, elle avait échappé à la destruction des églises d'Orléans, en 1563, mais le 24 mars 1568, les protestants réussirent à faire sauter la flèche de la croisée, qui écrasa, en s'abattant, le vaisseau central. Dès la fin du XVI[e] siècle, on forme le projet de reconstruire la cathédrale, avec l'aide du roi. Pendant tout le XVII[e] siècle, se poursuit, sous la direction persévérante du « bureau » chargé de la gestion, — excellent type d'une administration autonome et contrôlée, — la construction du vaisseau central, des bas-côtés et du chœur. Martellange, oubliant le style jésuite qu'il répandit dans toute l'Europe, dessine les façades gothiques des croisillons. Lemercier lance sur la croisée un obélisque qui rappelle les flèches du moyen âge et que Mansart remplacera par une tour-lanterne flamboyante. Au début du XVIII[e] siècle, on plante les fondations de la façade, et les classiques pensent triompher, mais le roi intervient : Louis XIV impose le projet gothique de Guillaume Hénault et de Robert de Cotte, que remaniera Jacques Gabriel; et au cours du XVIII[e] siècle s'achèvera la cathédrale, dans ce style gothique, dont les motifs, copiés parfois sur des monuments anciens, plus souvents déformés ou réinventés, annoncent le gothique « troubadour » des romantiques. Ce n'est pas sans un certain étonnement que l'on voit les grands maîtres de l'art classique travailler à ce monument gothique, dont la science et la perfection sont remarquables, mais auquel il manque cette vie, cette âme, qui donnent tant de charme aux moindres églises du moyen âge.

L'intérieur de la cathédrale avait été décoré d'un mobilier en style de l'époque. Les stalles, avec leurs belles boiseries exécutées sur les dessins de Gabriel, de 1702

1. Notons qu'il a illustré de pittoresques aquarelles le bel ouvrage que vient de publier notre ancien ambassadeur à Pétersbourg, M. Paléologue, sur *la Russie des Tsars pendant la grande guerre*.

à 1706, par Degoullons, rappellent celles de Notre-Dame de Paris, œuvres de ce même Degoullons, d'après De Cotte. Elles sont malheureusement reléguées, depuis la Révolution, dans l'ancienne chapelle du grand séminaire, aujourd'hui lycée de filles, et il faut espérer qu'elles seront bientôt replacées dans le chœur pour lequel elles ont été exécutées.

M. l'abbé Chénesseau vient de consacrer à la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, un important travail qui lui a valu le titre de docteur ès-lettres[1]. Il a réussi à établir, année par année, la marche des travaux, à analyser le mécanisme de la gestion et de la direction; et à faire ressortir tout l'intérêt que présente, pour l'histoire de l'art, l'étude de cette construction gothique, en pleins siècles classiques. — MARCEL AUBERT.

LE RÉPERTOIRE DES PEINTURES DATÉES[2]

Mme Isabelle Errera fait paraître le deuxième et dernier volume de son *Répertoire des Peintures datées*, commençant en l'année 1081. C'est là une entreprise considérable, et qui, semble-t-il, ne pouvait être menée à bien que par un travail collectif, tel celui des Bollandistes ou des Bénédictins. Mme Errera, cependant, a pu, grâce aux fiches et aux dépouillements de sa bibliothèque d'art, du reste si généreusement ouverte au public, conduire son ouvrage jusqu'aux temps modernes (1875). Nous avons là un précieux et riche résumé de données précises : il forme l'armature solide sur laquelle s'appuie l'histoire de la peinture; en donnant aux chercheurs les dates des principales œuvres, il contribue à maintenir dans la critique d'art le côté scientifique, si souvent sacrifié au développement littéraire.

Pour la première fois aussi, l'on peut embrasser d'un coup d'œil l'ensemble des œuvres produites pendant une même période et analyser les influences qui ont pu s'exercer sur tel ou tel peintre dans sa jeunesse. Par exemple, en feuilletant le livre à partir de la date de 1441, on se rendra compte immédiatement de la succession des œuvres de Van der Weyden, de Petrus Cristus, de Hugo van der Goes, pour ne parler que de l'école flamande. Si, passant à une tout autre période, on veut étudier la part prise par la France dans le développement du romantisme belge, il sera intéressant de trouver, grâce au *Répertoire des Peintures datées*, les toiles de Delacroix, de Géricault, de Decamps, de Victor Adam, que les jeunes révolutionnaires belges, les Wappers ou les Gallais, ont pu connaître et admirer.

Sans doute, l'ouvrage est loin d'être parfait; des omissions, des erreurs s'y rencontrent : un tel livre ne pourra s'améliorer que peu à peu, grâce à la collaboration des spécialistes qui signaleront à l'auteur les lacunes ou les fautes. C'est là comme une première épreuve d'un vaste travail. Tel qu'il est, il rendra d'immenses services à tous ceux qui s'efforcent d'apporter à l'histoire de l'art un peu de précision. Toute étude sérieuse entreprise sur un artiste partira désormais du *Répertoire des Peintures datées*. — ED. MICHEL.

1. ABBÉ G. CHÉNESSEAU, *Sainte-Croix d'Orléans*. Histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons (1599-1829). Paris, E. Champion, 2 vol. in-4° et 1 album de planches.

2. *Répertoire des Peintures datées*, par Isabelle ERRERA. — Bruxelles et Paris, G. Van Oest, in-fol.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

LES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES
D'ART ET D'HISTOIRE



Il y aura bientôt un an, M. Ratouis de Limay exposait à cette place même le fonctionnement du Service photographique des Beaux-Arts[1]. Il rappelait comment l'ancien Service photographique et cinématographique de l'Armée, créé en 1915 et dirigé depuis lors par M. Pierre Marcel, avait été transformé, après la cessation des hostilités, pour servir à d'autres fins : dans la pensée de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, qui avait pris cette heureuse initiative, le nouvel organisme devait non seulement continuer d'assurer l'exploitation des 120.000 clichés et des 2.000 films pris pendant la guerre, mais, en même temps, consacrer son activité, son expérience et ses ressources à la cause du patrimoine artistique national. Pour ce faire, aux collections des clichés de guerre, — documents d'histoire, d'une importance capitale, dont il est indispensable d'envisager la conservation, mais pour lesquels on peut admettre que les demandes d'épreuves iront en diminuant avec les années, — on adjoignit, d'une part, le fonds des Monuments historiques, riche d'environ 60.000 négatifs, et, de l'autre, une collection de près de 10.000 clichés pris dans les musées, parmi lesquels un bon nombre venaient d'être cédés à l'État par la maison Braun, en vertu des clauses du traité de 1883, arrivé à expiration.

1. Voir la *Revue*, t. XXXIX (avril 1921), p. 209.

Ce premier matériel mis à sa disposition, le Service photographique des Beaux-Arts ne devait pas cesser de l'enrichir et de le compléter méthodiquement, de manière à constituer pour la France un inventaire photographique des richesses d'art, analogue à celui qui existe déjà dans plusieurs pays étrangers. A la demande des travailleurs, des conservateurs de musées, des établissements d'enseignement, des éditeurs de publications artistiques, de nouveaux clichés devaient être pris au fur et à mesure des besoins, en faisant une large part à ces photographies à peu près exclusivement documentaires, — et pour cela négligées des professionnels comme trop peu rémunératrices, — que les spécialistes ne savent où se procurer.

Établi sur ces bases judicieuses, le service nouveau commença de fonctionner avec d'autant plus de chances de succès qu'il répondait à une nécessité. Il remplit son programme à la satisfaction générale, et de nombreux encouragements lui vinrent, tant du côté des acheteurs que de celui des bienfaiteurs. Il se trouva, en effet, que des auteurs ou collectionneurs de clichés, désireux de voir leurs archives photographiques conservées en bonne place et mises à la disposition de tous, les cédèrent généreusement à la Direction des Beaux-Arts, comme le fit, par exemple, M. Martin-Sabon, dont les 15.000 précieuses vues de monuments français ont été d'autant mieux accueillies par le fonds du Service photographique qu'elles ne faisaient point double emploi avec celles des Monuments historiques, étant pour la plupart consacrées à des édifices non classés [1].

Le public, de son côté, s'habituait à prendre le chemin du rez-de-chaussée de la rue de Valois où sont installés les bureaux et les ateliers du service, et l'examen des premiers résultats financiers permettait d'assurer que la date n'était pas éloignée où la jeune fondation verrait ses dépenses largement dépassées par ses recettes.

On en était là quand le Parlement décida la suppression de tous les organismes nés de la guerre. Le Service photographique des Beaux-Arts était condamné et devait disparaître au 31 décembre 1921. Sans doute, le Parlement avait entouré de belles paroles cet arrêt fatal et prodigué les fleurs et les couronnes, — en l'espèce, ces vœux et suggestions platoniques qui ne coûtent que la peine de les formuler : il souhaitait notamment

1. Voir à ce sujet : J. Vallery-Radot, *une Acquisition du Service photographique des Beaux-Arts : a Collection Martin-Sabon*, dans le *Bulletin de l'Art*, n° 668 (10 juin 1921), p. 81.

de voir conserver « tout ce qu'il y a d'intéressant et d'utile dans les collections constituées », et, puisqu'on se trouvait en présence, — chose rare en ces temps de déficit, — d'un service pouvant couvrir ses dépenses, il allait jusqu'à se demander si, à défaut d'une institution d'État, une forme d'organisation, « même une forme désintéressée », ne pourrait pas être trouvée, qui permît d'assurer l'existence de l'œuvre entreprise.

La Direction des Beaux-Arts répondit à ces vœux en nommant une commission pour étudier l'affaire, et cette commission vient de donner son avis. A l'unanimité, elle s'est prononcée en faveur d'une solution nouvelle et audacieuse, — la seule, au surplus, ayant des chances de succès dans l'état actuel des choses. Il fallait, en effet, ou abandonner la partie, ou confier l'exploitation du fonds des clichés de l'État à l'industrie privée, — et l'on entend d'ici les protestations des candidats évincés! — ou faire appel au public. La Direction des Beaux-Arts a décidé de faire appel au public, et voici sous quelle forme.

Elle envisage la constitution, sous le contrôle et avec l'aide matérielle et morale du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, d'un organisme privé, constitué par une Société anonyme au capital initial de 100 000 francs, représenté par des actions nominatives de 500 francs. A cette Société, qui prendrait pour titre « les Archives photographiques d'art et d'histoire », l'État concéderait gratuitement les locaux nécessaires à ses travaux, des laboratoires installés, et tout le fonds actuel de clichés et de films. La Société exploiterait ces collections en vendant des reproductions au public et procéderait à leur enrichissement méthodique en complétant par de nouveaux clichés la documentation déjà réunie.

Ici, on nous arrête et on nous dit : « Et l'industrie privée ? » L'industrie privée ne verra ses droits en rien diminués par l'existence de la Société dont il s'agit. Celle-ci n'aura aucun monopole, et la photographie, qui est libre dans les Musées nationaux depuis l'expiration du privilège Braun, restera libre aux conditions récemment fixées par la loi [1]. Comme il ne s'agit pas d'une affaire commerciale, mais d'une institution d'intérêt

1. La loi de finances du 1er janvier 1922 (art. 118) a établi, comme on sait, la perception d'un droit d'entrée dans les musées, collections et monuments appartenant à l'État, les dimanches, jours fériés et après-midi du jeudi exceptés. L'article 119 de cette loi porte que « le droit de peindre, dessiner, photographier et cinématographier dans les musées, collections et monuments précités donnera lieu à la perception d'une taxe spéciale. Cette taxe et la précédente seront, suivant leur provenance, versées soit à la caisse des Musées nationaux, soit à la Caisse des Monuments historiques, soit au budget des établissements intéressés.

général, aucun bénéfice ne sera perçu par les actionnaires; on leur versera simplement un intérêt maximum de 4 °/₀ sur le montant nominal de leur apport, et les excédents de recettes seront obligatoirement attribués à la constitution d'un fonds de réserve, ou employés soit à l'enrichissement des collections, soit à des œuvres d'utilité publique.

Telle est l'économie du projet élaboré par la Direction des Beaux-Arts, et si l'on peut exprimer un souhait, c'est de voir cette initiative ingénieuse, et à certains égards assez hardie, rencontrer auprès du public l'accueil favorable auquel elle a droit. Il y a là une question de convenance, de prudence, de vulgarisation et de propagande tout à la fois.

Une question de convenance, parce que laisser improductif le capital représenté par nos 200.000 clichés serait une faute inexcusable, sans parler de l'injure gratuite ainsi faite aux donateurs qui se sont dessaisis de leurs collections et les ont confiées à l'État, non pour les voir dormir au fond d'un casier, mais pour qu'elles soient employées au profit de tous.

Une question de prudence et de sauvegarde, parce que la reproduction des richesses d'art par la photographie est la meilleure garantie contre les voleurs et les faussaires. Quant aux destructions causées par la guerre, ou plus simplement par l'incendie, de combien d'œuvres d'art ne sommes-nous pas réduits à déplorer l'anéantissement absolu, qui ne seraient pas mortes tout entières, si, à l'exemple de certains de nos voisins, nous avions entrepris en temps utile cet inventaire de nos richesses d'art, dont la réalisation était le principal objet du service institué par M. Paul Léon et sa première raison d'être.

Une question de vulgarisation, parce qu'une institution comme celle-ci ne recrute pas sa clientèle seulement parmi les visiteurs des musées, mais aussi parmi les étudiants et les professeurs, parmi les historiens et les archéologues, parmi les éditeurs de revues et de livres d'art, toutes gens qui ont besoin que des facilités particulières leur soient assurées pour la prise de certains clichés sans intérêt commercial et que des prix de faveur leur soient consentis. Les revues d'art et les éditeurs de livres sur l'histoire de l'art, en particulier, doivent trouver dans l'utilisation des collections appartenant à l'État, moyennant des droits de reproduction raisonnables, une aide efficace grâce à laquelle ils puissent échapper autant que possible à l'intransigeance et à la rapacité de certains professionnels de l'édition photographique.

Une question de propagande, enfin. Dans plusieurs pays, on l'a dit, des services analogues existent, qui permettent aux conservateurs des musées de donner aisément satisfaction aux demandes de photographies qui leur sont adressées par leurs confrères de l'étranger. Les savants français devraient pouvoir accueillir de semblables demandes sans avoir l'embarras de les renvoyer à l'industrie privée.

Pour toutes ces raisons, on doit désirer que la Société « les Archives photographiques d'art et d'histoire » se constitue promptement et que l'activité du Service photographique des Beaux-arts, un moment ralentie, reprenne de plus belle, sans qu'il y ait apparemment rien de changé à l'organisme, sauf sa raison sociale. Quand on connaît le désintéressement et l'inlassable générosité de tant d'amis de nos musées et de nos monuments, il serait, en vérité, bien surprenant que l'appel de la Direction des Beaux-Arts ne fût pas entendu et que cette institution d'intérêt national, intelligemment conduite et convenablement outillée comme elle l'est, servie par un peu de publicité (car on ne la connaît pas assez), ne devînt pas à brève échéance la véritable chalcographie moderne qui nous manque et que la diffusion des connaissances artistiques rend aujourd'hui indispensable[1].

ÉMILE DACIER.

1. Les souscriptions sont reçues au ministère des Beaux-Arts (Bureau des Monuments historiques), 3, rue de Valois, et les versements représentant le montant des actions, à la Banque de France (Bureau des Comptes directs), 1, rue Baillif.



UN NOUVEAU TITIEN



Cl. Alinari.

TITIEN. — LA BATAILLE DE CADORE.
Détail de l'esquisse de Florence.

Titien, qui domine de si haut l'école vénitienne, est pourtant bien loin de tenir à Venise autant de place que Véronèse ou Tintoret. Des grandes compositions exécutées pour sa ville adoptive, seules l'*Assomption*, la *Vierge des Pesaro* et la *Présentation de la Vierge au Temple* ont vécu jusqu'à nous. Ces radieuses images suffiraient à rappeler qu'il est le maître. Mais l'on ne peut oublier que trois de ses grandes peintures, particulièrement admirées par les contemporains, ont été détruites par le feu. De la première, la *Rencontre du pape Alexandre III et de l'empereur Barberousse*, qui figurait au palais des Doges, il ne reste que le titre et de vagues descriptions; l'incendie de 1577 a tout effacé. C'est en 1867 que le *Martyre de saint Pierre* a été consumé dans la chapelle des SS. Giovanni et Paolo; quelques hommes vivent encore qui se rappellent l'avoir vu. Le vieux custode de l'église qui, ses clefs à la main, conduit le visiteur vers la chapelle où l'on admira l'illustre toile, retrouve l'œuvre de Titien parmi ses souvenirs d'enfance et, d'ailleurs, l'église en conserve une copie attribuée à Cigoli. Ce n'est qu'une bonne copie; la couleur n'a rien de bien rare; les chairs, le ciel, les figures, le paysage, n'en sont pas, comme dans toutes les œuvres du maître, de matière précieuse; il y subsiste pourtant un peu de cette

farouche grandeur qu'admirèrent les contemporains et qui a fait passer un léger frisson dans la prose tranquille de Vasari.

La troisième peinture est la fameuse *Bataille* qui décorait la salle du



TITIEN. — FRAGMENT DE « LA BATAILLE DE CADORE ».
Académie Carrara, Bergame. — D'après une aquarelle de M. Louis Hourticq.

Grand Conseil jusqu'au jour où, en 1577, l'incendie la détruisit avec tant d'œuvres de la première Renaissance vénitienne; ainsi, dans le palais fameux, Véronèse, Tintoret, Palma le jeune, ont-ils pris la place des Bellini et de Titien. Cette *Bataille* — c'est le tableau que je veux dire — a

une histoire longue et agitée. Le Grand Conseil l'avait commandée dès 1517 et l'artiste ne l'exécuta pas avant 1537. Pendant vingt ans, la République avait donc attendu. Titien avait toujours des commandes plus pressées. Portraits, mythologies et saintetés sortaient de son atelier, auxquels il trouvait plaisir et profit. Et la grande machine attendait toujours. Les menaces ne portaient guère; Titien avait trop d'intelligences dans la place; il peignait de beaux portraits qui rendaient les doges immortels; poser devant un tel maître, c'est se condamner à une éternelle reconnaissance. Le Grand Conseil, d'ailleurs, s'était désarmé le jour où il avait accordé à Titien une charge de courtier à l'Entrepôt des Allemands. Cette charge valait au peintre une bonne rente qui devait payer les commandes du Grand Conseil. Et la rente était régulière, d'une exactitude fidèle. Titien trouvait que la situation pouvait durer. Mais alors on employa les grands moyens et le Conseil fit la grosse voix. Dans une séance de 1537, le peintre fut cassé aux gages; sa charge lui fut reprise et confiée à Pordenone, le rival détesté; il fut même condamné à restituer les sommes perçues depuis vingt ans. Évidemment, on voulait lui faire peur. Et on y réussit. Titien, enfin, peignit la *Bataille*, et la paix revint entre le maître et la République.

Mais cette peinture ouvre pour nous un autre débat: quel en était le sujet exact? Il devait remplacer une *Bataille de Spolète*, vieux fait d'armes qui nous reporte au temps de Barberousse. Vasari, au XVIe siècle, y reconnaissait la bataille de Chiaradadda. Mais déjà, un peu plus tard, au XVIIe siècle, Ridolfi lui donnait le titre qu'elle a gardé : *la Bataille de Cadore*. Cette bataille de Cadore avait mis aux prises, en 1507, les armées de Venise et les troupes de l'empereur Maximilien. Le front du Piave, déjà, voyait la rencontre des Italiens et des Allemands. En ce jour de l'année 1507, le lion de saint Marc avait fait rebrousser chemin à l'aigle impérial. Titien ne pouvait avoir oublié cet événement. Je crois même que son frère Francesco y avait pris part. De plus, l'affaire s'était passée en des parages qui lui étaient familiers. Pour en imaginer le panorama, il n'avait qu'à se rappeler ses souvenirs d'enfance. L'œuvre a disparu, mais, dans une gravure de Fontana, on reconnaît des guerriers du XVIe siècle et non des chevaliers gothiques, — ce qui pourrait n'être pas une preuve, — mais on y voit le triple lion de saint Marc sur les enseignes victorieuses et, sur l'oriflamme de l'armée en fuite, on distingue les plumes en désordre de l'aigle battu. L'aigle est, d'ailleurs, moins visible que les lions; en 1537, il fallait

ne pas éveiller les susceptibilités. Charles-Quint était tout-puissant en Italie et grand protecteur de Titien; à quoi bon risquer de se brouiller avec l'empereur en humiliant son oiseau? Crowe et Cavalcaselle ont montré comment la victoire de Barberousse fut tout doucement transformée en une défaite de Maximilien. Mais, de ce déplacement, il n'y eut pas de confirmation officielle et l'on continua de reconnaître, sur le mur de la salle du Grand Conseil, une bataille de Spolète. La gentillesse italienne sait ainsi concilier la fidélité du souvenir et les devoirs d'hospitalité. Des monuments et d'innombrables inscriptions rappellent, dans la péninsule, une longue histoire. Les Barbares y sont quelquefois appelés par leur nom; mais le monument est si charmant, l'inscription si bien tournée, que le petit-fils des barbares — le pacifique touriste — ne peut que sourire, et admirer, — et tout le monde est satisfait.

Le tableau de Titien a disparu dans l'incendie de 1577. Il nous reste, pour nous le représenter, une petite esquisse, aujourd'hui aux Offices, une gravure de Fontana, un bref commentaire de Vasari et une longue description de Ridolfi. L'esquisse des Offices pourrait être de la main de Titien; les couleurs sont de sa palette. Elle est admirable, éclatante et précieuse, mais de composition un peu encombrée parce qu'elle ne nous donne qu'un fragment; fragment très important; mais une partie du paysage a disparu, qui mettait de l'air et de la clarté dans cette mêlée compacte; il n'y a plus de repos dans cette foule de cavaliers et, comme les lumières et les ombres sont violemment contrastées, l'œil a peine à se reconnaître dans ce désordre de tons éclatants. La gravure de Fontana aide à déchiffrer l'esquisse de Florence. Elle est médiocre, mais facile à lire. Le graveur n'est qu'un pauvre dessinateur et partout il trahit son modèle; mais sa gravure est nette et l'on y retrouve les intentions du peintre. C'est sur cette page qu'il faut analyser certains détails peu visibles dans l'esquisse de Florence. C'est là qu'on reconnaît, sur les étendards, le lion de Venise et les ailes de l'aigle impérial; c'est aussi là qu'on retrouve le paysage de Pieve di Cadore : à droite, la gorge profonde au fond de laquelle coule le torrent; au centre, sur une éminence, le fort qui commande toujours le passage historique; à gauche, la petite ville qui flambe derrière ses remparts. Ce site suffit à prouver que Titien, en peignant la bataille, songeait à Pieve et non pas à Spolète.

Quant aux figures, le mieux, pour les décrire et les expliquer, est,

sans doute, de reprendre le texte de Ridolfi. Ridolfi écrivait sa description après 1640 (son livre des *Merveilles de l'art* parut en 1648); elle est donc de soixante ans postérieure à la destruction du tableau; et pourtant, elle est d'une telle précision qu'elle doit utiliser des notes prises sur l'original. Voici le site du Cadore avec le castello juché sur sa colline, l'effet d'orage, la flamme de l'éclair, « la mêlée horrible des cavaliers et des fantassins », et les coups d'estoc autour de l'oriflamme d'Empire claquant au vent. Ici, un cavalier dans son armure, qui tombe de cheval, et des cadavres nus; au centre, franchissant un pont, des cavaliers au galop qui précèdent l'oriflamme de saint Marc; au premier plan, le général, la main appuyée sur son bâton, et un page qui lui rattache son armure; tout auprès, un écuyer, vêtu de rouge, contient un cheval blanc qui, excité par les trompettes stridentes, secoue sa longue crinière... Et Ridolfi termine ainsi sa description : « Il faisait encore beau voir un malheureux à demi nu, tombé à la rivière, qui s'efforçait d'escalader les bords, tout ruisselant d'eau; une belle jeune fille, tout éplorée, se tenait agrippée aux herbes de la rive, qui semblait pétrie de neige et pourpre, tant l'artiste avait rendu avec délicatesse la fraîcheur de la chair ». Et la description de Ridolfi s'achève. On dirait qu'il a suivi une progression pour s'arrêter à la figure la plus belle. Dans ce tumulte de guerriers, le détail le plus charmant était un visage de jeune fille. Dans ce milieu d'éperviers et de vautours, que vient faire cette timide colombe? Elle est la compagne inséparable de Titien et l'âme de son génie. Il lui était impossible de construire cette grande machine et d'accumuler tant de violence sans se réserver comme repos une image de tendresse. Une tempête dans une gorge de montagne, un incendie dans la nuit, des cavaliers qui chargent, des cadavres qui croulent et, au centre de cette fureur, le peintre n'a pu se tenir de poser une fleur radieuse que la tourmente balance sur sa tige. Vasari admirait dans la bataille de Titien la plus belle peinture de la salle du Grand Conseil. C'est le peintre qui la lui avait montrée lui-même et je ne doute pas qu'il ne se soit arrêté avec complaisance devant la belle fille apeurée, sa figure de prédilection. Tout le reste, excellente peinture, était du programme; mais ce visage éploré était de Titien. Ici, la caresse du pinceau s'était faite plus tendre, et s'il avait pu désigner le morceau qu'il souhaitait le plus voir échapper à la destruction, c'est bien celui-là que Titien aurait choisi.



Cl. Alinari.

TITIEN. — LA BATAILLE DE CADORE.

Esquisse peinte d'une partie du tableau de Venise brûlé en 1577. — Florence, musée des Offices.

Ce vœu a été exaucé. La bataille de Cadore a été détruite, mais une figure a survécu au désastre. Cette jeune fille qui cherche à se sauver de l'eau a échappé à l'incendie. Elle se trouve aujourd'hui dans l'illustre galerie Carrara, de Bergame, cachée sous un faux nom. Elle porte le numéro 426 et une attribution négligente dit à son propos : *Testa di donna, maniera di Paolo Veronese.*

L'Académie Carrara, de Bergame, est un des musées de peinture les mieux présentés d'Italie. Elle est constituée par trois collections données successivement à la ville par les amateurs qui les avaient composées, le comte Carrara, dont la galerie fut léguée en 1795, le comte Lochis, qui donna la sienne en 1859, et enfin le sénateur Giovanni Morelli, le fameux critique, dont la donation remonte à 1891.

Des galeries de ce genre, — comme notre collection La Caze, — ne peuvent guère posséder de ces œuvres primordiales, fixées, dès la Renaissance, dans des collections royales, puis nationales, qui échappent aux amateurs parce qu'elles échappent au commerce. Mais quand le collectionneur fut homme de goût, elles offrent un ensemble d'œuvres curieuses, exquises, parfois inattendues, devant lesquelles on s'arrête, retenu par un charme ou par le mystère. Rarement, elles se présentent avec un état-civil certain. Presque toujours, leur origine pose un problème, et ce n'est pas un des moindres agréments de ces galeries que le plaisir d'admirer y soit si souvent aiguisé par l'attrait d'une difficulté à résoudre. Et l'on est, devant tant d'œuvres charmantes, comme devant de beaux yeux qui vous regardent derrière un loup. On croit reconnaître et l'on cherche dans sa mémoire. Ah ! si l'on pouvait soulever le masque ! L'historien, dans une belle galerie, est en proie à bien des tentations; il ne peut que rarement les satisfaire et pourtant le jeu lui semble toujours délicieux.

L'Académie Carrara est assurément une des galeries de peintures italiennes les mieux cataloguées qui soient au monde; chaque attribution paraît toujours ingénieuse et raisonnable; le certain, le vraisemblable, le possible sont exactement dosés. Quelle expérience, quel discernement dans ces petites étiquettes! Et l'on comprend comment les critiques italiens se montrent parfois sévères pour notre galerie des Sept mètres du Louvre. C'est dans un musée comme celui de Bergame que l'on peut aller prendre des leçons pour composer un bon catalogue.

C'est ici le domaine du fameux Morelli, le laboratoire du critique qui a le plus fait pour remplacer l'impression vague et sentimentale par des observations précises dans l'étude des peintures anciennes, l'homme qui regardait un tableau comme un anatomiste scrute un tissu. Quelques-uns de ses exploits ne sont point encore oubliés dans le monde des historiens d'art; c'est lui qui découvrit à Dresde une *Vénus* de Giorgione qui est restée depuis à Giorgione. Et c'est à la suite de ce haut fait qu'il a cédé à la tentation de grossir le bagage de ce peintre. On voit, à la galerie Carrara, par quelles suggestions il a été amené à des annexions arbitraires; une petite aquarelle exécutée d'après une *Vierge* de Titien au Prado, sans doute sur la commande de Morelli lui-même, figure ici comme une pièce à conviction des manœuvres de notre giorgioniste. L'illustre critique est présent, au milieu de la famille qu'il a rassemblée. Dans un beau portrait par Lenbach, il se dresse devant nous et son regard, comme celui d'un gardien de musée, traversant une enfilade de portes, surveille toutes les salles d'un étage. Il eut une bonne figure, de style Second Empire, grosses moustaches blanches, ample barbiche, comme on en vit beaucoup sur les champs de bataille de Magenta et de Solférino. A ce visage de style Napoléon III, l'Allemand a donné une expression de Ratapoil défiant. L'œil est dur, presque méchant; sous l'ombre du chapeau aux larges bords, Lenbach a creusé la prunelle, comme au burin; ce peintre-graveur est de la race de Dürer. Si bien qu'au milieu de tant d'images souriantes, l'accueil du sénateur Morelli nous paraît un peu sévère. Ce n'est certainement pas de cet œil dur qu'il contemplait ses Pesellino ou ses Bellini; mais c'est peut-être ainsi qu'il regardait le confrère. Il faut affronter le feu de ce regard pour parcourir une partie de la collection Lochis et Morelli. Et l'on va, un peu intimidé, lorsque, devant un petit tableau, une figure de femme, exactement le numéro 426, on s'arrête et, soudain, tout disparaît; et l'on sent bien que, ce jour-là, on ne pourra plus regarder autre chose.

Au milieu de tant d'œuvres attrayantes, curieuses, qui sont des presque Carpaccio, des quasi Palma, des possibles Antonello de Messine, des plausibles Giorgione, voici un petit carré de peinture qui nous crie « Titien » et l'on dirait, dans un étalage de confiserie, un beau fruit frais, sain et bien mûr.

C'est la jeune fille éplorée de *la Bataille de Cadore,* telle que la

décrivait Ridolfi, telle qu'on la voit dans la gravure de Fontana et surtout dans l'esquisse du musée des Offices. Devant l'identité des deux figures, il est superflu d'énumérer tous les caractères qui rappellent Titien, le regard éploré qui est celui de ses *Madeleines*, le mouvement violent des bras qui est celui de ses personnages quand ils ont peur (voir le *Saint Pierre martyr* et la *Sainte Marguerite* de Madrid), la natte de cheveux bruns dorés qui encercle la tête et qui est la coiffure des petites Cadorines encore aujourd'hui, la bouche mignonne, le visage plein, le bras rond, la chemisette de tissu léger. Il n'est pas un des traits de cette figure qui ne pourrait être retrouvé dans quelque autre peinture illustre du maître.

Mais l'objection obligatoire se dresse : cette peinture ne serait-elle pas simplement une copie ? Ce doute est balayé immédiatement. C'est bien là un morceau de Titien, tout rayonnant de génie, un morceau déchiré, mais encore tout pantelant de vie. La figure n'a pas été peinte pour être enclose dans ce carré étroit; la tourmente passionnelle qui l'emporte déborde les limites du cadre et, sur cette sublime image de l'épouvante, l'on sent passer le souffle d'un immense ouragan. Ces beaux yeux faits pour verser l'amour roulent affolés, et de la petite bouche aux lèvres décolorées, part un cri de terreur. Ridolfi avait raison. Cette chair est pétrie de neige et de pourpre. C'est large, aisé, et l'on ne voit pas comment c'est peint. C'est solide, rond, plein, et il n'y a pas d'ombre. Quelques taches enflammées modèlent la contraction du front et creusent les petites narines rosées. Pas de couleurs de reflets, une matière ardente et légère qui renferme de la tiédeur et du frémissement, bref, le miracle de Titien.

Quand on admire une œuvre devant son auteur, il reste assez indifférent aux compliments qui s'adressent à son invention, à la composition; mais que l'on vienne à s'arrêter avec un regard de gourmandise devant le détail bien venu, devant le morceau qu'il a enlevé en un moment de bonheur, alors on atteint son cœur; on s'est compris. Il y a, dans les belles œuvres, des points plus sensibles qui conservent un peu de la volupté de la conception. J'imagine que c'est vers notre charmante éplorée que Titien dirigeait les admirateurs de sa bataille. Dans cette immense tapisserie aux tons éclatants, il est une figure qu'il avait peinte avec amour, et nous ne voulons plus goûter à rien quand nous avons savouré la pulpe fondante et parfumée de cette belle pêche.

Les historiens n'ont pas, comme les artistes qu'ils étudient, le bonheur de créer de la beauté. Mais il serait injuste de méconnaître le bénéfice que les chefs-d'œuvre retirent quelquefois de leurs recherches. On va leur objectant parfois qu'ils ne changent rien aux choses avec les commentaires dont ils les entourent. Si paradoxale que puisse sembler cette prétention, il est pourtant certain qu'une œuvre d'art ne nous



TITIEN. — LA BATAILLE DE CADORE.
Gravure de G. Fontana, d'après le tableau de Venise brûlé en 1577.

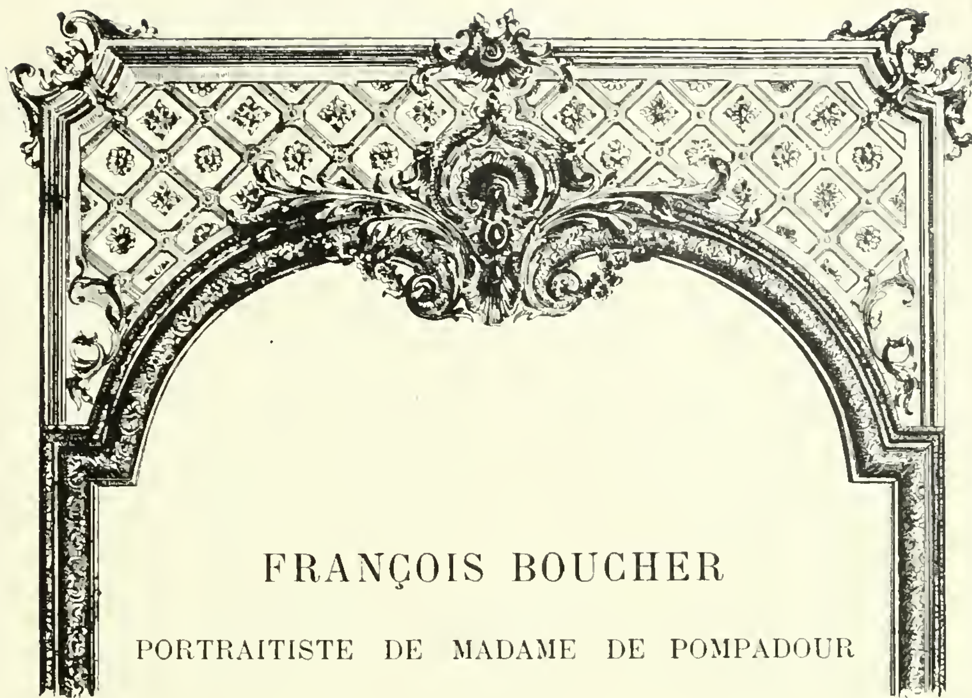
paraît pas, et donc n'est pas pour nous la même, suivant que nous la croyons de l'un ou de l'autre artiste. Voici quelques taches d'encre, quelques traits jetés brutalement sur le papier. Si nous n'avons pas reconnu Rembrandt, il se peut que ce croquis rapide nous laisse indifférent. Mais si nous reconnaissons la main du maître, brusquement le souvenir de ses plus belles œuvres nous envahit ou, tout au moins, un rappel des émotions qu'il nous a fait ressentir. Et c'est toute l'immense

poésie du visionnaire d'Amsterdam qui nous semble rayonner de cette humble chose. L'âme de Rembrandt vient de s'allumer dans ces quelques taches sur du papier blanc.

« Manière de Véronèse », dit le catalogue de Bergame, devant la jeune femme de Titien. Et cette mention : « manière », suffit à nous faire penser à quelque copie ou réplique, à je ne sais quel produit de seconde zone, je ne sais quoi de négligeable, — un de ces tableaux qu'on peut regarder, mais qu'on ne se rappelle jamais, — une de ces toiles de remplissage dont les musées sont obligés de garnir leurs panneaux, dans l'intervalle des chefs-d'œuvre. Mais que cette belle éplorée soit replacée dans sa famille, voici que notre mémoire est traversée par la chaîne des figures immortelles, la *Flora*, la *Salomé*, la *Dame à sa toilette*, la *Vénus d'Urbin* et tant d'autres, Nymphes ou Danaés, Madeleines et Madones, et toutes ces rayonnantes apparitions illuminent leur nouvelle compagne des reflets de leur beauté. La petite figure anonyme, l'humble paysanne égarée dans la cohue d'une bataille et perdue à la suite du désordre d'un incendie, reprend sa dignité souveraine. Quand elle sera rassurée et moins haletante, nous la retrouverons devant son miroir ou étendue sur un lit de repos, parmi les autres filles de Titien ; elle est de la race patricienne, celle des femmes-déesses, la plus saine et la plus fine, la plus tendre et la plus amoureuse qui soit née de la peinture.

Louis HOURTICQ,
Professeur d'histoire de l'art
à l'École nationale des Beaux-Arts.





FRANÇOIS BOUCHER

PORTRAITISTE DE MADAME DE POMPADOUR

Peintre attitré d'une favorite, François Boucher semble né pour remplir ce rôle. Le siècle a élevé ensemble et porté aux premiers rangs deux personnages que rapprochent à la fois leur caractère, les tendances de leur esprit et même leurs origines. Dès l'époque où Mme d'Étioles a rencontré Boucher dans le cercle d'artistes assemblés chez son oncle Lenormant de Tournehem, dont elle tient la maison, la jeune bourgeoise a su apprécier ses talents. Aussitôt femme de cour, elle sait en tirer parti. Les goûts sont semblables chez le peintre de l'Opéra et la nouvelle maîtresse de Louis XV : même recherche de la somptuosité décorative où le détail reste joli, même appel à ce qui flatte les yeux, plaît aux sens, excite l'intelligence sans lui imposer trop d'efforts, même aisance à éliminer de la vie et de l'art ce qui ne sert pas le plaisir. Par des dons analogues, par des facilités de conscience, qui cheminent de concert, la femme conquiert un roi et le peintre une clientèle.

Il n'est pas surprenant que tant de pages de l'œuvre de Boucher aient été commandées par Mme de Pompadour, soit directement, soit par les soins officiels de Tournehem ou de Marigny. Mais l'artiste n'a pas seulement

peint pour sa protectrice quelques-unes de ses compositions les plus célèbres ; il a consacré à rendre son image la meilleure part de son œuvre, assez courte, de portraitiste. C'est à ses pinceaux dévoués et sûrs qu'elle a eu recours, dès la première heure de sa surprenante faveur ; et si nous devons à Drouais l'image tardive de la femme politique, qui traite les affaires de l'État devant son métier à tapisserie, c'est par Boucher seul que nous connaissons, en ses années brillantes, la jeune maîtresse du roi, celle qui semble avoir vécu pour les arts et pour l'amour.

Il l'a représentée dans toutes les toilettes et dans toutes les attitudes, parmi ses livres ou devant son clavecin, sur le sopha de son boudoir ou le banc de bois de ses jardins. La vie d'une femme à la mode pourrait être reconstituée par ces portraits. Je ne compte pas moins de sept ou huit différentes compositions, qui s'échelonnent de 1745 à 1757, sans parler des dessins qui pourraient s'y joindre. Les dates sont par malheur fort rares sur ces précieuses peintures, et il faut s'en fier à l'âge que marquent les traits pour tenter un classement chronologique vraisemblable ; mais, en réservant la part de doute que comporte cette recherche, il devient possible aujourd'hui d'appliquer un peu de critique à ces gracieux documents d'iconographie féminine.

Tout un groupe est formé par des tableaux d'intérieur, dont l'agrément se double d'y voir le modèle parmi ses meubles familiers. Le premier en date et le plus intéressant de cette série est celui qu'a récemment retrouvé M. Pietro Romanelli. Boucher y a poussé extrêmement l'étude du jeune visage, dont la grâce mutine et fraîche se fixe dans un petit portrait minutieux ; mais tout le reste de la peinture a les caractères d'une franche esquisse d'après nature, exécutée en vue d'un tableau définitif proposé au choix de la nouvelle marquise. Elle est debout, sur un fond d'appartement où se distinguent une bibliothèque pleine de livres et un trumeau de glace ; elle porte un grand habit de soie blanche bordée de bleu, dont elle relève de la main droite le large pan traînant sur un fauteuil de damas bleu. Les paniers exagèrent l'étroitesse du buste ; le corsage est lacé de perles, un ruban ruché enserre le cou ; des fleurs et des perles apparaissent dans les cheveux châtains, et un bouquet de roses est à gauche du corsage. Les doigts fins et rosés errent sur les touches d'un clavecin, où sont posés un cahier de musique et un flambeau rocaille à deux bougies. La bibliothèque supporte un vase de Chine, laissant une place

vide pour un autre objet. Sur le tapis, une sphère, un rouleau, une reliure rouge, quelques papiers voisinent avec des roses éparses. Tous



F. Boucher. — Portrait de Mme de Pompadour.
Esquisse. — Collection Pietro Romanelli.

ces détails font une esquisse délicieuse, à laquelle on ne saurait attacher trop de prix pour notre sujet.

Une partie de cette description peut s'appliquer à la peinture sur papier de l'ancienne collection Schlichting ; mais celle-ci, sans être beaucoup plus grande que l'esquisse précédente, qui est sur bois, apparaît sensiblement plus achevée et d'une intention plus riche. La robe brochée est bordée d'une broderie d'or; la ceinture descend en pente de perles; une abondance de perles retient en double rang les manches et enroule d'autres rangs sur l'avant-bras nu. La bibliothèque a gagné des cuivres, doré ses reliures, complété par un cartel le décor qui la surmonte. Tous les accessoires sont précisés, peut-être à l'excès; le maroquin rouge du livre présente même, sur le plat, une tour unique qui surprend les héraldistes. Depuis que la collection Schlichting est entrée au Louvre, certains détails, et surtout la qualité d'une exécution sans accent, inquiètent les amateurs sur l'authenticité d'une œuvre d'art qui avait fourni jadis à mon livre sur Boucher une illustration fort agréable. L'existence de l'esquisse Romanelli doit établir, je crois, que la composition est bien de Boucher, sans exclure qu'elle ait subi une restauration indiscrète et des embellissements trop adroits.

On rapprochera de ces ouvrages un petit tableau où la marquise s'est fait représenter dans le même intérieur, mais avec un arrangement différent. La toile est à Francfort, dans la collection de la baronne Guillaume de Rothschild. On y voit le même coin du cabinet de Versailles, de Fontainebleau ou de Compiègne, la même bibliothèque à trois corps, surmontée de vases de Chine, et le même fauteuil que recouvre presque entièrement une ample robe de soie verte semée de petits nœuds mauves. Le clavecin a disparu; c'est auprès de sa toilette drapée, devant un beau miroir chantourné que nous dirions de style Louis XV, que la jeune coquette s'est tenue debout devant son peintre. Négligemment, elle tient par les brides un chapeau de jardin, tandis que sa main gauche joue avec les perles d'un bracelet. A ses pieds, sa petite chienne, Mimi sans doute, la regarde. C'est à sa toilette encore, mais occupée aux soins directs de sa beauté, que Boucher a peint Mme de Pompadour dans le tableau de la collection Albert de Rothschild, à Vienne. M. Maurice Vaucaire a fait reproduire dans *l'Illustration* (n° de Noël 1913), cette aimable composition. C'est évidemment le portrait de la vente Crawford (1822), ainsi décrit sous le n° 66 : « *Portrait de Mme de Pompadour*, représentée assise à sa toilette dans un costume négligé, la poitrine découverte par l'ouverture

197



F. Boucher. — Portrait de Mme de Pompadour.
Londres, Galerie Wallace.

que fait son peignoir ». A mi-corps, assise devant le miroir et la table couverte de menus objets de toilette, la marquise fait face au spectateur. Elle tient aux doigts le pose-fard ; quelques fleurs sont déjà dans ses cheveux poudrés ; à son poignet droit, un large camée laisse reconnaître le portrait de Louis XV. Le pur ovale du visage, la vivacité du regard, l'animation des belles mains donnent le plus grand charme à cette image, longtemps ignorée.

Voici maintenant les portraits au jardin. Mme de Pompadour, que Vanloo peindra en jardinière portant d'un bras robuste sa corbeille de fruits et de fleurs, a souvent désiré être évoquée parmi les parcs qu'elle aime et auxquels son souvenir restera attaché. La châtelaine de Bellevue et de Crécy, la créatrice des « ermitages » de Fontainebleau et de Versailles, a fait tracer sous ses yeux bien des allées, planter bien des bosquets, dresser bien des massifs et des corbeilles. Boucher l'y surprend, debout, le bras appuyé au socle d'un groupe de l'Amour sollicitant Vénus, auprès de ces beaux orangers en caisse que le roi a prodignés dans Bellevue, avant de l'offrir à sa maîtresse. Sa robe de taffetas est brillamment garnie de gaze et de dentelle ; elle a des perles dans les cheveux, au cou, aux oreilles, en quatre rangs de bracelets ; elle tient un éventail fermé et, sur un banc de bois, le carlin favori s'émerveille de si riches atours.

Le contraste est grand entre ce tableau de la galerie Wallace et celui, d'une extrême simplicité, où la marquise en robe montante, alanguie sur un banc rustique, semble surprise à l'ombre d'une épaisse futaie, au milieu d'une lecture. Ne se plaît-elle pas à montrer au roi une compagne toujours diverse, tantôt brillamment parée pour le bal ou le théâtre des Petits Appartements, tantôt ornée de sa seule grâce spirituelle ? Ici, sa main droite tourne encore les pages de la brochure tombée sur ses genoux, tandis que son bras gauche repose sur d'autres livres empilés. Ce sont des contes de Voltaire, des tragédies de Crébillon ou les vers de l'abbé de Bernis. Elle a offert un exemplaire du portrait à ce dernier pour lui rappeler l'ancienne amitié d'Étioles, en reconnaissance peut-être des premières leçons sur les choses de la cour qu'elle lui doit. On pense volontiers à cette image, lorsqu'on lit dans les lettres à son frère voyageant en Italie, en 1750 : « Je me garderai bien de vous envoyer mes portraits de Liotard, mais je vais vous envoyer la copie d'un, fait par

Boucher, qui est charmant et qu'il finira sur moi. » Et le mois suivant : « Je vous envoie enfin la copie de mon portrait de Boucher; elle ressemble beaucoup à l'original, peu à moi, cependant assez agréable. » Retenons ce témoignage que Boucher mettait parfois la main aux copies que la marquise faisait faire de ses tableaux.

On serait embarrassé de témoigner une préférence parmi des œuvres qui attestent toutes une recherche originale dans l'interprétation du modèle; mais voici la plus considérable et la plus notoire, qui vient dans l'ordre des temps, la dernière de celles que la favorite a demandées à son peintre. Elle est popularisée par la répétition partielle, souvent reproduite, qui est au musée d'Édimbourg et qui, coupée à mi-hauteur, dépourvue du décor de fond, ne saurait avoir la valeur des deux grands originaux dont il reste à parler. Un de ces tableaux appartient à la baronne Alice de Rothschild, à Londres, et provient de la collection de lord Londsdale. Il est signé et daté de 1757. L'autre, signé et daté de l'année suivante, et d'une composition semblable, figure dans la collection Maurice de Rothschild, à Paris, et vaut une description minutieuse, digne de son importance. Mme de Pompadour est peinte tout entière, assise sur un sopha et tenant une brochure à la main. Elle est en robe de soie bleue, brochée de roses et ornée de nœuds mauves, qui courent le long de la robe et des doubles volants sous lesquels se glissent les fins souliers à talon rouge. Le corsage est formé de flots de rubans mauves ; un ruban semblable entoure le cou. Il y a des fleurs dans les cheveux, un large bouquet sur le cœur, et six rangs de perles aux bracelets. Le mobilier est des plus intéressants. La marquise vient d'écrire une lettre, encore posée à côté du flambeau, du cachet et du bâton de cire, sur la table en bois de rose, dont un tiroir ouvert montre la plume et l'encrier. Au-dessus du petit meuble, une reliure aux trois tours; de l'autre côté, jetés aux pieds de la femme, un carton à dessin, un porte-crayon, une pointe de graveur. Sur le tapis, deux roses et l'inévitable carlin. Dans le fond, encadrée de chaque côté par un rideau de damas jaune, une glace bordée de la colonne de palmier montre une bibliothèque basse, plus ornée que celle des anciens portraits et que surmonte une riche horloge, dont le motif de bronze est une lyre flanquée d'amours couchés. Tout s'arrange comme d'ordinaire pour que la marquise soit entourée de ces objets familiers qui caractérisent sa vie de femme de cour. Mais quelle assurance est devenue la sienne,

dans ces images où manque à présent la fraîcheur de la jeunesse, où s'affirme en revanche l'autorité de la femme politique, sûre d'une place que personne ne lui dispute, qui participe quelque peu aux affaires du roi et se figure parfois les diriger !

Le portrait parut au Salon de 1757, où il fut le principal envoi de l'artiste. Il y travaillait depuis 1756, car un nouvelliste du *Mercure de France*, dans la livraison d'octobre, l'annonçait déjà avec complaisance, déployant ses flatteries pour « la bienfaitrice des Arts », louant dans le modèle du peintre « cet aimable sourire de l'âme qui annonce ou le bien qu'on vient de faire ou les choses obligeantes qu'on va dire ». Les amis de la dame firent un grand succès à l'œuvre qu'elle aimait, parce qu'elle s'y voyait, malgré tout, rajeunie. Quelques critiques en vantaient l'éclat de l'arrangement; mais il y eut des voix discordantes et Grimm, toujours malveillant, se permettait d'écrire : « M. Boucher a exposé le portrait de Mme la Marquise de Pompadour. Le même portrait, fait par M. La Tour et exposé il y a deux ans, fut beaucoup critiqué. Celui-ci me paraît bien autrement mauvais. Détestable pour la couleur, il est si surchargé d'ornements, de pompons et de toutes sortes de fanfreluches qu'il doit faire mal aux yeux à tous les gens de goût. » Le jugement paraît sévère. Nous supportons à merveille les fanfreluches d'un Boucher, même s'il nous arrive de préférer le pastel illustre avec lequel le pinceau du premier peintre du Roi n'a pas craint de provoquer la comparaison.

La vraie critique que l'on pouvait adresser à ce tableau était que l'auteur avait encore essayé de peindre la jeunesse, et que la jeunesse n'était plus. La vie surmenée de la marquise, ses accidents de santé, ont détruit depuis plusieurs années ses forces et sa fraîcheur. De là vient sans doute cette imprécision dans la physionomie, dont l'artiste a voulu peut-être détourner l'attention par l'abondance des accessoires et la virtuosité d'une exécution encore souveraine. N'a-t-il pas prié, à ce qu'on dit, son nouvel ami, le Suédois Roslin, de se charger des dentelles, où il excelle? Quoi qu'il en soit, s'il continue quelque temps encore d'enrichir de ses toiles le cabinet de Mme de Pompadour, il va laisser à d'autres, à Drouais par exemple, le soin de peindre ses derniers portraits. Les Goncourt ont bien signalé, dans l'appendice si peu exact de leur livre sur la marquise, le n° 3682 du musée de Versailles, comme un portrait en buste de Mme de Pompadour par Boucher, « dans une robe blanche,



F. Boucher. — Portrait de Mme de Pompadour.

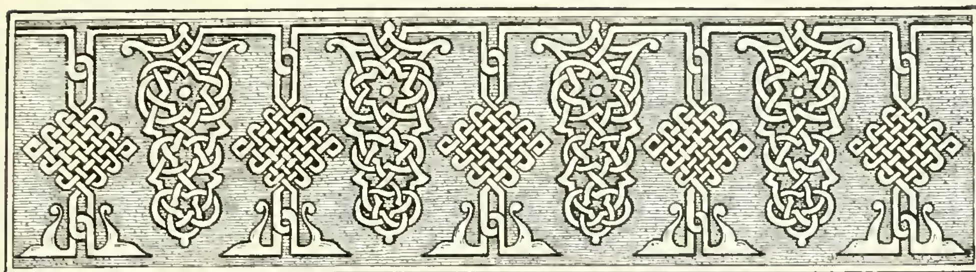
Collection de M. le Baron Maurice de Rothschild.

avec une écharpe bleue qui court sur sa gorge à l'air » ; mais j'ai fait disparaître ce tableau des collections exposées ; il n'y a rien de Boucher, ni de Mme de Pompadour.

On ne saurait exagérer l'influence que Boucher eut sur la marquise, tandis qu'il a été beaucoup trop parlé de celle qu'on attribue sur son œuvre à un modèle tant choyé. Ce maître, d'une personnalité si forte, qui n'avait, lorsqu'il connut la favorite, rien à apprendre de personne, a été, au contraire, pour les choses de l'art, le véritable directeur de celle-ci. Pendant toutes les séances dérobées à une existence fiévreuse de cour, comme pendant les heures où il guida sur le cuivre le burin hésitant d'une écolière ambitieuse, il eut le loisir de diriger suivant ses idées un esprit qui devait à son tour exercer quelque influence sur le siècle. Il devint le conseiller ordinaire, le familier de confiance, toujours disposé à servir les multiples prétentions d'une jolie femme, d'ailleurs bien douée, qui aspirait à protéger les arts. Il donnait avec obligeance son avis sur la décoration d'un salon par Martin, l'achat d'une rareté chez Duvaux, ou même un arrangement de grand habit pour un bal paré. Que de secours discrets un tel homme a dû rendre à Mme de Pompadour ! Soyons assurés que, si elle a montré presque toujours des préférences si judicieuses et un goût si sûr, c'est qu'elle vivait dans l'intimité d'un grand artiste. La séduisante suite des portraits qu'il a laissés d'elle ne fait qu'une faible part des services qu'elle lui doit ; car il a contribué au renom qui la recommande à l'indulgence de la postérité.

PIERRE DE NOLHAC
Directeur du musée Jacquemart-André.

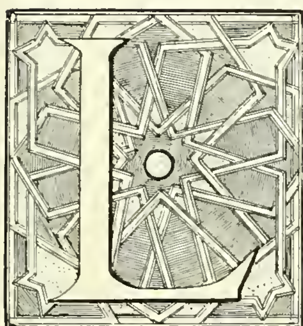




LA MINIATURE PERSANE A BOUKHARA

AU XVI[e] SIÈCLE[1]

I



La conquête du Khorassan au début du XVI[e] siècle par les Tatars-Uzbeks fut éphémère. C'est en 1507 que Mohammed Cheïbani s'empare de Hérat sur Bédi-ez-Zéman et, dès 1510, il est battu et tué par Chah Ismaïl, qui conquiert le Khorassan. L'antique frontière de l'Oxus, entre le Khorassan et le Turkestan, partant entre l'Iran et le Touran, est rétablie pour plus de deux siècles par les armes victorieuses des Séfévis. Au cours du XVI[e] siècle, les Tatars-Uzbeks traverseront souvent le Djihoun, mais ce sera pour des expéditions de pillage et de tuerie n'entraînant pas d'établissement dans le pays.

Hérat cessait ainsi d'être capitale, tandis que le centre de gravité de la Perse se déplaçait vers l'ouest et que, plus à l'est, Samarkand et Boukhara devenaient le siège du gouvernement cheïbanide de Transoxiane.

1. C'est deux années environ après la rédaction de la présente étude, que j'ai eu connaissance du mémoire de M. E. Blochet, publié dans les *Monuments Piot* de 1918-1919, sur les manuscrits de la collection Marteau. Il y abandonne totalement la thèse qu'il avait soutenue jusqu'alors sur l'école dite du Turkestan, ce qui fait que nous nous rencontrons d'une façon frappante dans nos appréciations sur le caractère de la production de Boukhara. Des divergences continuent toutefois à nous séparer sur la filiation des écoles persanes et les influences qu'elles ont subies. Voir : *Syria*, 1921, t. II, fasc. 2, *l'Unité des écoles de miniaturistes en Perse*.

L'exode des artistes de Hérat était donc sollicité dans deux sens différents, mais un bon nombre d'entre eux semblent être restés sur place, tout au moins pendant le premier tiers du XVIe siècle, comme il résulte des manuscrits datés de Hérat qui nous sont parvenus.

Cette capitale déchue conserve, quelque temps, son importance artistique sous la domination séfévie. Tahmasp, le fils aîné de Chah Ismaïl, est même nommé gouverneur de Hérat à l'âge d'un an, en 1514[1]. En 1534-1535, Hérat continue d'être gouvernée par un prince du sang, Sam Mirza, frère de Tahmasp, devenu roi de Perse. A la suite de la révolte de Sam Mirza, les Uzbeks d'Obeyd Khan s'emparent de Hérat qu'ils pillent (1534-1535)[2]. C'est à cette date que doit se placer la déportation, à Boukhara, des artistes de Hérat, au nombre desquels était le célèbre calligraphe Mir Ali[3]. Il semble que cet événement ait porté le coup de grâce à l'école de l'ancienne capitale.

Le musée de l'Evkaf, de Stamboul, possède un *Bostan* de Saadi, à deux miniatures, d'une extrême finesse, daté de Hérat, 1519. On peut voir ici (fig. 1) l'une de ces miniatures, qui marquent la transition de l'école de Hérat à l'école séfévie. La reproduction ne permet malheureusement pas de juger de la délicatesse avec laquelle est traité le gazon fleuri, tout comme au XVe siècle. A droite de la tente, on aperçoit des feuilles multicolores, aspect automnal du platane, dont les miniaturistes persans ont su tirer un si grand parti.

L'œuvre capitale de cette école, au début du XVIe siècle, est, sans contredit, le Mir Ali Chir Névaï de la Bibliothèque nationale, daté de 1526. Il faut rapprocher de ce manuscrit un Nizami de 1525, également de Hérat, comme le nom du calligraphe, Sultan Mohammed Nour, suffit à l'établir (au Metropolitan Museum de New-York); il renferme des peintures de la même main que celles du Mir Ali Chir de la Bibliothèque nationale, comme on peut s'en convaincre par le rapprochement fait par M. Martin[4].

1. Munédjim Bachi, *Chronique générale*, traduction turque, vol. III, p. 186.

2. J. Malcolm, *Histoire de la Perse*, t. II, p. 278-279.

3. M. Huart, qui suit Habib Effendi, place cet événement en 1538-1539 (*les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*, p. 227). Or, le musée de l'Evkaf possède des œuvres de Mir Ali Chir calligraphiées à Boukhara par Mir Ali en 1536, ce qui confirme la date de 1534-1535 donnée par J. Malcolm.

4. Voir, pour les reproductions de ces miniatures : E. Blochet (*Peintures des manuscrits arabes, persans et turcs*), pl. 15 à 18, G. Migeon (*Manuel d'art musulman*), fig. 20 et 21, et F. R. Martin (*the Miniature painting and painters*), pl. 99, figure de gauche.

La figure 2 représente une page de ma collection que tout rattache à Hérat et au début du XVIe siècle : de l'entrée de sa tente, Chirine assiste au combat contre un lion, de Kosrev, son royal amant, et se mord le doigt d'admiration devant son courage. On remarquera les arabesques à *grotesques* de la tente, qui sont caractéristiques de l'école de Hérat.

Le seul nom de miniaturiste que j'ai relevé sur une œuvre de Hérat du début du XVIe siècle est celui de Mohammed Moumin sur un délicieux portrait d'éphèbe, qui était en vente à Stamboul au printemps de 1917. L'éphèbe, avec des narcis-



FIG. 1 — MINIATURE TIRÉE D'UN « BOSTAN » DE SAADI DE 1519.
Stamboul, Musée de l'Evkaf.

ses plantés dans son turban, que M. Martin reproduit (pl. 106) est certainement de la même main. Nous savons, par Aali, que ce Mohammed Moumin était Khorassanien et élève de Mohammed Hérévi.

Si l'exemple le plus illustre de l'exode des artistes de Hérat est celui de Behzad se rendant à la cour des Séfévis (fig. 3), Boukhara n'en constitue pas moins une remarquable illustration des migrations artistiques, sans parler de la déportation forcée des artistes de Hérat vers cette ville en 1534-1535. Cette migration vers Boukhara a peut-être été favorisée par des considérations religieuses, le Khorassan s'étant vu forcé, par la conquête séfévie, de passer du rite sunnite au rite chiyte, tandis que les Cheïbanides étaient sunnites comme les Timourides.

Un lutte âpre et sans merci se poursuivra au XVIe siècle entre Persans et Tatars-Uzbeks que séparent ainsi des différences religieuses, lutte renouvelée des guerres de l'Iran et du Touran, chantées par Firdoussi, entre les descendants des mêmes races et autour de la même frontière, l'Oxus.

En 1510, lorsque Chah Ismaïl défait Mohammed Khan Cheïbani, le crâne du vaincu, orné de pierreries, sert de coupe à vin au vainqueur. Les chroniqueurs rapportent[1] qu'Abdullah Khan, souverain cheïbanide de la première moitié du XVIe siècle, a passé au fil de l'épée dans ses *ghazas*, c'est-à-dire dans ses guerres pour la foi, quarante mille *Kizil-Baches*[2].

A ces sentiments correspondaient des différences de costume et principalement de coiffure. On est de la nation à laquelle on se rend semblable, dit un *hadits;* et, en Orient, les hommes de confession différente se distinguent par leur extérieur. Ainsi le turban surmonté d'un bâton rouge des Séfévis est une coiffure qui leur est absolument propre[3]. C'est là une indication très précieuse qui permet d'éviter certaines fausses attributions. Par exemple, M. Martin cite, comme la miniature la plus

1. Munédjim Bachi, *op. cit.*, vol. II, p. 710.

2. *Têtes rouges*, nom donné aux troupes séfévies en raison de leur coiffure et devenue une expression péjorative appliquée aux Persans par les Turcs.

3. D'après le deuxième volume du manuscrit d'Evlia Tchélébi, ayant servi à l'édition de Constantinople, l'adoption de cette coiffure se rattacherait à un songe interprété comme la promesse du royaume de Perse aux descendants de Cheïkh Safi. Le bâton rouge serait un emblème phallique se rapportant à l'âne vu en rêve. Hammer, dans sa traduction anglaise (Londres, 1830), rapporte le même passage que l'édition turque omet. La malveillance d'Evlia Tchélébi, en sa qualité de sunnite, pour les Persans, n'est certainement pas étrangère à cette explication.

remarquable de l'école de Boukhara, un cavalier luttant contre le dragon. Or, le turban séfévi du cavalier rend *a priori* cette attribution impossible[1]. De même, dans le manuscrit de Mir Ali Chir de la Bibliothèque nationale, daté de Hérat, 1526, le costume d'Alexandre[2] ne représente pas plus « celui sous lequel les derniers Timourides du Khorassan et les premiers Sheïbanides se montraient à leurs sujets » que le volume lui-même ne peut avoir été écrit sous le règne d'un sultan uzbek[3]. En effet, Alexandre, comme les personnages des autres miniatures, porte le

1. F. R. Marlin, *the Miniature painting and painters*, pl. 148.
2. E. Blochet, *op. cit.*, pl. 18.
3. E. Blochet, *op. cit.*, p. 14-15.



Fig. 2. — Khosrev et Chirinie.

Miniature de Hérat, début du XVIe siècle. — Collection de l'auteur.

turban séfévi, et le manuscrit, étant donné son lieu d'origine et sa date, n'a pu être écrit que sous le règne de Chah-Tahmasp.



FIG. 3. — BEHZAD A LA COUR DES SÉFÉVIS.
Miniature du premier tiers du XVI[e] siècle. — Bibliothèque de Yildiz.

La coiffure cheïbanide se caractérise par un bonnet en saillie et à côtes qu'entoure le turban[1]. Il est remarquable que les soldats musulmans des régiments indiens du Pendjab portent aujourd'hui identiquement la même coiffure, avec l'extrémité à franges du turban à gauche.

Le *Trésor des Secrets* de Nizami, de la Bibliothèque nationale, daté de 1537-1538, peut être considéré comme le chef-d'œuvre de la production de Boukhara. L'une des miniatures représente Anouchirvan et son Vézir dans les ruines; la double page, le sultan Sinjar rendant justice à une vieille[2], porte la date

1. Voir : Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, pl. XIV et LXXIII, et Blochet, *op. cit.*, pl. 21, 22, 26 et 27
2. Ces miniatures seront reproduites dans la seconde partie de cet article, fig. 5, 6 et 8.

de 1546. Cette dernière peinture est, par conséquent, postérieure d'une dizaine d'années au volume. Les personnages de ces deux compositions ont le type boukharien très prononcé. Une miniature qui précède le volume, et que M. Blochet reproduit (pl. 19), est une œuvre séfévie du XVIIe siècle.

Les miniatures d'un *Gulistan*, daté de Boukhara, 1567-1568, du Musée britannique (Or. 5302), dont plusieurs sont signées Chahim l'enlumineur *(muzéhib)*, représentent déjà la décadence de cet art en Transoxiane [1].

Une page charmante, *la Rencontre* [2], d'un volume de Djami, daté de 1575, nous livre un nom de miniaturiste. J'y ai découvert, dissimulée entre deux lignes de texte, la signature : Abdullah. Il s'agit d'Abdullah, « le peintre de figures » (*moussavir* [3]), du Khorassan.

Il est remarquable qu'à une date aussi avancée que 1575, cette œuvre conserve tous les caractères du siècle précédent et soit, par conséquent, tellement différente des productions de l'école séfévie. Ce phénomène est dû au caractère éminemment conservateur de la production de Boukhara. L'art de la miniature en Transoxiane se trouve, en effet, transplanté dans un terrain peu favorable où il n'évoluera guère et n'aura qu'une courte floraison. Mais cette immobilité même pourra faire sa supériorité sur l'école séfévie de Perse, lorsque celle-ci commencera à décliner, dans la seconde moitié du XVIe siècle.

La miniature se meurt à Boukhara au bout d'un siècle, et la Transoxiane redevient aussi étrangère à cet art que l'ont été de tout temps d'autres pays habités par les mêmes Tatars et soustraits à l'influence de la culture persane, tels qu'Astrakhan et la Crimée.

ARMÉNAG SAKISIAN.

(A suivre.)

1. Martin, *op. cit.*, pl. 146 et 147.
2. Marteau et Vever, *op. cit.*, pl. CI, fig. 123.
3. Cette expression s'emploie aussi pour le dessinateur qui fait des figures. Ainsi Aali cite parmi les dessinateurs *(tarrahs)*, Kémal Moussavir de Tebriz.

BRUNET-DEBAISNE

Voici un vieux lutteur plein de talent.

Né au Havre, en 1845, il fut d'abord destiné à la carrière paternelle, l'architecture, et placé, à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier Laisné. Il ne s'y fit remarquer que par ses paysages. « Que de *bois sacrés*, se rappelle-t-il, mes camarades m'ont fait faire autour de leurs projets ! »

De l'atelier Laisné, il passa à l'atelier Pils. Il se rapprochait de son but, mais pas autant qu'il le voulait. Ce qu'il voulait, c'était la solitude dans la nature. Il la conquit et, de ce moment, se livra à l'aquarelle avec acharnement. Jongkind l'encouragea. Il avait fait sa connaissance chez l'imprimeur Delattre, en 1866 et, sur ses conseils, il exposa au Salon de cette même année. Il y exposa aussi des eaux-fortes, où il venait d'essayer son talent naissant. Maxime Lalanne et Gaucherel étaient ses maîtres, Jules Jacquemart son inspirateur. N'oublions pas son professeur de dessin au collège du Havre, Victor-Charles Normand, qui le suivait et le soutenait.

Mais, à cette époque, la gravure originale, malgré Cadart, Th. Gautier et Ph. Burty, était fort dédaignée. M. Brunet-Debaisne dut demander à la gravure de reproduction ses moyens d'existence. Il s'y fit rapidement une place enviable qui lui valut toute la série des récompenses officielles, y compris la médaille d'honneur (1903).

Puis, la gravure originale faisant sa trouée à son tour, l'artiste y revint, avec un métier plus savant, mis au service d'un dessin toujours plein et distingué. On en jugera par la planche : *Semur*, que nous publions.

L'œuvre gravé de M. Brunet-Debaisne, tant en interprétation qu'en original, est fort important. Il a interprété Corot, Daubigny, Rousseau, Ziem, Decamps, J. Dupré, Constable, Millais, Turner, Leader, etc., et, en original, depuis sa première eau-forte, *le Château de Tancarville*, jusqu'à ses dernières : *la Cathédrale d'Amiens*, *Vieux Chemin à Hyères* et *les Bords de l'Armançon*, on ne compte pas moins d'une cinquantaine de grandes planches, prises surtout en Bourgogne, en Normandie, en Provence, dans l'Orléanais et à Paris.

CLÉMENT-JANIN.

SEMUR

Eau-forte originale de M. BRUNET-DEBAINES.

Revue de l'Art ancien et moderne.

Paris. Vernant et Dollé, imp.



ÉTUDES SUR LE MUSÉE DE MONTPELLIER

I. — LES SCULPTURES DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES[1]



A. HOUDON. — MAIN DROITE DE VOLTAIRE.
Moulage sur nature. — Angers, musée Saint-Jean.

J'ai vu bien des visiteurs, et non des moindres, passer indifférents devant ce *Voltaire*, comme s'il s'agissait d'un simple moulage, digne d'un musée de province. D'autres, en plus petit nombre, le prennent pour la terre originale modelée par Houdon. Les uns et les autres se trompent : notre *Voltaire* n'est ni un moulage, ni la maquette originale, mais un estampage en terre cuite, repris et retouché par Houdon, ainsi que m'avaient permis de l'établir des recherches déjà anciennes, et comme l'a très bien indiqué M. Giacometti dans son récent ouvrage sur Houdon[2]. La terre originale du *Voltaire* n'aurait pu être conservée sans être cuite; or, il y avait impossibilité matérielle de cuire une pareille masse d'argile, montée sur une armature de fer dont les éléments, en chauffant, auraient fait éclater la statue. Les choses ont dû se passer et se passent, en sculpture, tout autrement. Après avoir modelé son *Voltaire* en argile, Houdon en a pris un creux, d'où il a tiré un plâtre original, en l'espèce le plâtre qui est conservé aujourd'hui

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 117.
2. T. III, p. 192.

à la Bibliothèque nationale; c'est ce plâtre qui a servi à l'exécution des deux exemplaires en marbre, celui de la Comédie-Française et celui de l'Ermitage. Après quoi, la terre originale a dû être détruite, soit spontanément, en séchant, soit plutôt par les soins des mouleurs eux-mêmes. Quant au *Voltaire* de Montpellier, ce n'est pas autre chose qu'un estampage en terre, poussé dans un moule à bon creux, retouché ensuite à l'ébauchoir par Houdon, et enfin cuit en plusieurs morceaux. Si l'on examine avec soin cette statue, on voit qu'elle se compose de deux parties distinctes : le fauteuil en plâtre patiné, monté sur une armature de fer, et le personnage en terre cuite. Le personnage n'a pas été cuit d'un seul bloc; en observant les coutures faites avec du plâtre pour raccorder les différentes parties, on voit que le corps du *Voltaire* est formé de cinq morceaux rapportés après avoir été cuits séparément :

1° La partie supérieure, comprenant la tête, le torse, les jambes jusqu'au-dessous du genou, au niveau du coussin placé sur le fauteuil;

2° La partie inférieure du corps ;

3° Le morceau de draperie qui fait saillie en dehors du bras du fauteuil, à gauche;

4° et 5° Les deux mains.

Ce petit nombre de pièces suffirait à prouver que le moule n'a servi probablement que pour cet unique exemplaire. Après la cuisson, les différents morceaux ont été rajustés, pour reconstituer le personnage dans son ensemble, placés sur le fauteuil de plâtre, et recouverts d'une patine, sorte de barbotine verdâtre, d'un ton particulier à Houdon. Le tout forme une harmonie parfaite, telle qu'il faut étudier minutieusement la statue pour se rendre compte de la manière dont elle a été exécutée.

Ce n'est pas une raison, parce que la statue de Montpellier déchoit de sa gloire de terre originale au rôle plus modeste d'estampage, pour en mésestimer la valeur. En réalité, cet estampage est une œuvre unique[1], à ma connaissance, et présente tous les caractères d'une œuvre originale, retouchée par Houdon lui-même. Quelle différence, en somme, présente-t-il avec la terre primitive, et en quoi serait-il moins

1. Je signale pour mémoire le *Voltaire* en carton-pâte, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de Rouen, et qui paraît être celui qui figura à la cérémonie de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, en 1791. — Cf. Mangeant, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, t. XX (1896), p. 461.

« original » que les deux statues de marbre que Houdon n'a apparemment fait que retoucher sur le travail des praticiens ? Et même, — est-ce pour l'avoir pendant des années fréquenté et admiré quotidiennement ? — je préfère de beaucoup au marbre de la Comédie-Française la terre cuite de Montpellier, pour la fermeté et la précision de l'exécution, l'intensité de l'expression, la couleur chaude de la patine. Vers dix heures du matin, la lumière qui tombe des fenêtres élevées du musée, anime d'une vie extraordinaire le masque prodigieux de l'illustre ricaneur. Nulle part, mieux que là, on ne saisit la pensée créatrice de l'artiste, ce mélange de vérité et de poésie où sont fixés pour jamais les traits de



A. Houdon. — Voltaire.
Estampage en terre cuite. — Musée de Montpellier.

notre Voltaire. De ce corps idéalisé dans cette draperie à l'antique qui n'est d'aucun temps, surgit cette tête si vraie, si vivante, qu'on en supporte difficilement le regard, et aussi ces mains, ces longues mains décharnées, moulées sur nature, — géniale évocation qui atteint l'un des sommets les plus élevés de la sculpture française.

A quelle date et à quelle occasion fut exécutée la terre cuite de Montpellier? Nous l'ignorons. On sait que le marbre, terminé en 1780, figura au Salon de 1781. La terre cuite a-t-elle été moulée à ce moment, ou plus tard? On ne saurait le dire. Avait-elle été commandée à Houdon, ou l'artiste l'avait-il modelée pour lui? Nous n'en savons rien non plus. A la première vente de Houdon, en 1795, elle se trouvait dans son atelier; elle figure sous le n° 88 du catalogue : « *Voltaire,* figure de proportion naturelle. Il est assis dans une chaise curule. Cette terre est celle de la figure de marbre qui orne le péristyle du théâtre français. H^r^, 4 pieds ». Elle fut acquise à cette vente par Fontanel, célèbre marchand d'objets d'art, un des fondateurs de la Société des Beaux-Arts de Montpellier, dont les collections formèrent un embryon de musée, précédant la création d'un musée public. Ce musée prit naissance sous la Révolution, bien modeste d'abord, consacré définitivement en l'an XI par l'envoi d'un lot important de tableaux fait par le gouvernement consulaire.

C'est en cette même année 1803, — l'an XI, — que la statue de Voltaire, acquise par Fontanel, fut solennellement transportée au musée. On fit, à l'occasion de cet événement, une grande manifestation qui parait une répétition, à petite échelle, de la fameuse translation des cendres de Voltaire au Panthéon en 1791. La politique n'y fut certainement pas étrangère. Dans le Midi, comme dans toute la France, on distinguait deux catégories de gens : ceux qui aimaient Voltaire, et ceux qui ne l'aimaient pas, pour des raisons qui n'ont rien de littéraire ; la politique consistait justement à mettre aux prises les uns avec les autres. Donc, en l'an XI, les partisans de Voltaire décidèrent de manifester en grande pompe à l'occasion du transfert de la statue au musée. Nous avons conservé de cette cérémonie un souvenir assez amusant dans un *Rapport à la Société des Sciences et Belles-Lettres de Montpellier, sur l'inauguration de la statue de Voltaire au musée de la même ville, le 15 nivôse an XI,* par un certain P.-E. Martin-Choisy.

« La décoration de la galerie, écrit-il [1], très élégante par elle-même, devait son principal attrait à des monuments de gloire ; vingt-trois chefs-d'œuvre de Voltaire, inscrits dans des médaillons entourés de laurier..., des guirlandes de fleurs s'entrelaçaient avec goût autour des pilastres et des colonnes de marbre, et une couronne d'immortelles suspendue semblait écarter de l'espace sacré réservé à la statue de Voltaire. Un grand nombre d'étrangers distingués..., deux cents femmes parées pour le bal qu'elles semblaient oublier, une jeunesse vive et brillante, qui se faisait du calme et de l'attention un plaisir, les artistes, les yeux humides et riants, prêts au signal qui devait commencer le triomphe.... l'orchestre retranché dans le péristyle, tous les regards attachés vers l'Orient, c'est-à-dire, vers le point par où devait paraître la statue du Grand Homme... L'ouverture de la *Bataille d'Ivri* s'est fait entendre, le roulement triomphal des tymbales a appelé Voltaire, qui sur le fauteuil académique a paru suivi d'un cortège d'artistes et d'amateurs, et s'est arrêté entre deux colonnes sous la couronne d'imortelles, au bruit des acclamations. »

La cérémonie continua par des lectures en vers et en prose avec des intermèdes de musique. Tout ce pittoresque bruyant nous enchante. Mais voici qui est plus sérieux. Parmi les lectures faites à cette cérémonie, il convient de signaler celle de M. Villevieille « qui allait parler de Voltaire ». « Il appartenait sans doute à l'un des conservateurs du goût, à l'un des fidèles de Ferney, à celui que des relations littéraires et sociales avaient souvent rapproché de Voltaire, de nous entretenir de lui [2]. » Ce M. Villevieille [3] était, en effet, un ancien ami de Voltaire et avait correspondu avec lui, de 1766 à 1777. Dans ce temps-là, il s'appelait le marquis de Villevieille et était capitaine dans un régiment du Languedoc, dont le duc du Châtelet était colonel. Grand seigneur, philosophe, il était allé voir plusieurs fois Voltaire à Ferney durant les loisirs que lui laissait sa carrière militaire. Aussi, la lecture qu'il fit à la cérémonie, intitulée : *Détails peu connus sur Voltaire*, contient-elle sur l'œuvre de Houdon des renseignements de valeur, dignes de retenir l'attention.

« Je déterminai, écrit-il [4], avec beaucoup de peine M. de Voltaire, à se prêter au désir que m'avait souvent témoigné M. Houdon, de modeler sa statue. Enfin, son consentement lui fut arraché, le jour pris, et les époques des séances fixées ; je devais le suivre toutes les fois qu'il se rendrait à l'atelier ; je m'y soumis sans peine, comme vous le jugez bien ; l'artiste s'étant aperçu plusieurs fois que les traits de son modèle n'exprimaient plus que l'impatience qu'il éprouvait, que la contrainte et

1. P. 7 et 8.
2. P. 14.
3. J'emprunte ces indications à l'ouvrage de J.-J. Guiffrey, *les Caffieri*, p. 280 ; on y trouve aussi publiés des extraits du rapport de Martin-Choisy.
4. P. 21.

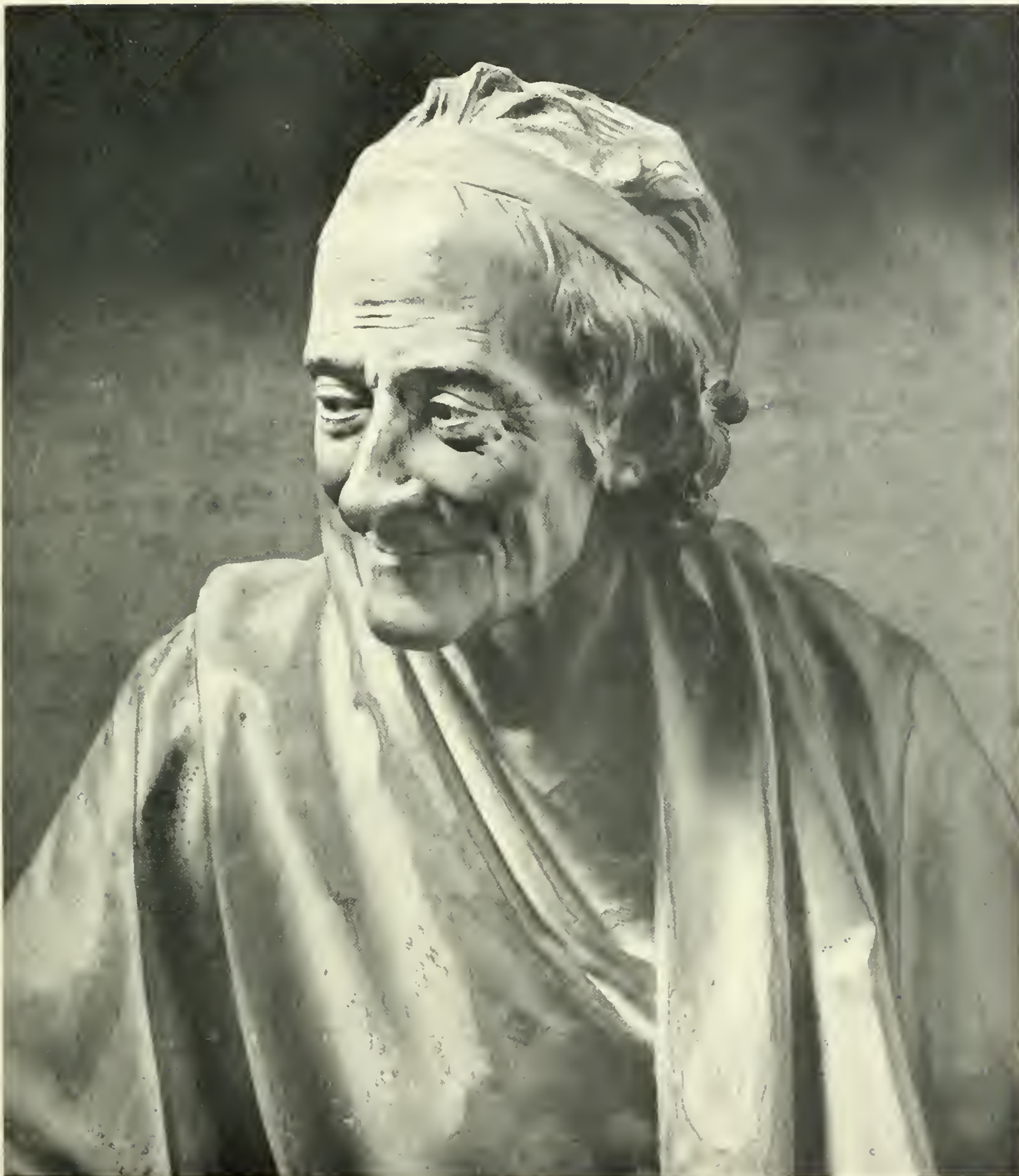
l'ennui obscurcissaient son front, et que le feu du génie s'éteignait dans ses yeux, j'imaginai de porter à la dernière séance que lui accordait M. de Voltaire, la couronne que, le jour de son triomphe à la Comédie-Française, l'acteur Brizard lui plaça sur la tête, aux acclamations d'une foule immense, couronne dont je suis encore possesseur. Je prévins M. Houdon que je m'élancerais, à un signal convenu, sur l'estrade où était placé M. de Voltaire, et lui suspendrais la couronne sur la tête ; sans doute alors, lui dis-je, elle reprendra du mouvement, et vous saisirez cet éclair, pour y mettre la vie, l'esprit et la vérité qui doivent l'animer, et qui respirent dans ce chef-d'œuvre. J'exécutai avec beaucoup de bonheur ce que j'avais conçu : mais j'avais à peine posé la couronne sur cette tête vénérable, que, me repoussant avec cette grâce qui ne l'abandonnait jamais : *que faites-vous, jeune homme ?* me dit ce vieillard illustre, *jetez-la sur ma tombe qui s'ouvre.* (Il éprouvait déjà des douleurs très vives.) Il se lève incontinent, et se tournant vers l'artiste : *Adieu, Phidias,* et me saisissant par le bras, *mon ami, allons mourir. — Oh ! mon maître,* m'écriai-je, en pressant ses genoux, *que je baise encore la main qui écrivit Zaïre.* Alors ses larmes coulèrent et se confondirent aux miennes ; ses douleurs cependant devinrent intolérables ; nous rentrâmes, et... quelques jours après il n'était plus. »

Nous n'avons aucune raison de mettre en doute la véracité de ce récit qui contient des détails si émouvants sur la dernière séance de pose dans l'atelier de Houdon. Notons pourtant une petite erreur. M. de Villevieille, comme l'auteur du rapport, comme toutes les personnes assistant à la cérémonie, est persuadé que la statue qu'ils ont sous les yeux est « le modèle original en terre cuite, de grandeur naturelle, du célèbre Houdon [1] ». Nous savons maintenant à quoi nous en tenir sur ce point.

Cette réserve faite, il est très intéressant d'apprendre par le récit de M. de Villevieille que, du vivant même de Voltaire, Houdon avait conçu déjà le projet et le dessein de la statue qu'il devait réaliser d'abord dans la statuette en bronze doré, du Salon de 1778, destinée à Catherine II, et plus tard, dans la grande statue de la Comédie-Française, commandée par Mme Denis, nièce et légataire universelle de Voltaire [2], et exposée au Salon de 1781. Nous en avons une très curieuse confirmation dans le moulage des mains de Voltaire, qui se trouve aujourd'hui au musée Saint-Jean d'Angers. Je ne sais sur quoi on se fonde pour dire que ces mains ont été moulées par Houdon, au lendemain même de la mort de Voltaire. Voici des documents conservés au musée Saint-Jean, qui nous renseignent sur ce sujet et permettent de se faire une tout autre opinion.

1. P. 6 du *Rapport.*
2. Giacometti. *Le Statuaire J.-A. Houdon*, t. II, p. 349.

217



A. Houdon. — Voltaire (détail).

Estampage en terre cuite. — Musée de Montpellier.

Le conservateur du musée Saint-Jean, M. Michel, m'avait communiqué, voici plusieurs années déjà, les indications suivantes concernant ces moulages : « Ces mains, m'écrivait-il, ont été acquises par M. Giffard à la vente Mordret (Angers, 1881), et données par lui au musée le 9 août 1881. A l'extrémité de chaque bras, se trouve un cachet en cire rouge portant l'inscription : *Académie royale de peinture et de sculpture, Houdon sc.* A côté, on lit : *Mains de Volterre, 21 mai 1778*, écrit à l'encre, d'une écriture du XVIIIe siècle qui est peut-être celle de Houdon. Ces moulages sont accompagnés d'une note d'une écriture ancienne, que je crois être celle de Mordret. Je n'ai pu retrouver l'époque où ils sont entrés dans sa collection, aujourd'hui dispersée. Ce pourrait être, je pense, quand Delasse a quitté Angers en 1829. Voici la copie de la note en question : « Mains de Voltaire, moulées sur la statue, 21 mai 1778. Ces « deux plâtres modelés sur les mains du vieillard de Ferney, portent le « cachet de l'Académie royale de peinture et de sculpture et la signature « de Houdon, célèbre sculpteur du règne de Louis XV[1]. Ces deux précieux « objets décoraient la galerie de M. de Lirois (mort le 2 décembre 1790). « Lors de la Révolution, ils ont été achetés par M. Girault, donnés à « M. Delasse, conservateur du musée (26 messidor an XII — 1829). Cet « artiste les recommande aux amateurs. »

Il résulte de ces documents, que le moulage des mains a été fait le 21 mai 1778, soit exactement 10 jours avant la mort de Voltaire ; du reste, il suffit d'examiner ces mains posées sur les bras du fauteuil pour se convaincre que le moulage a été pris sur le vivant et non sur le mort. De plus, si l'on compare ces mains à celles de la statue, on constate des différences telles dans la disposition des doigts[2], qu'il n'est pas possible de les considérer comme un moulage des mains de la statue, ainsi que le dit inexactement l'auteur de la note ci-dessus. Il s'agit donc bien du moulage des mains mêmes de Voltaire. Houdon s'en est inspiré dans son œuvre avec une grande préoccupation de la vérité, mais il les a interprétées sans pourtant s'astreindre à une reproduction textuelle. Ce moulage nous apprend encore autre chose : Houdon avait donné à son modèle la pose des mains qu'il a adoptée pour sa statue, il l'avait drapé dans ce

1. Ce n'est pas tout à fait exact ; il y a le cachet de Houdon et une ligne d'écriture qui paraît être de la main de Houdon.

2. Je ne possède pas, malheureusement, les dimensions exactes des moulages d'Angers.

costume aux manches flottantes qu'il utilisera dans sa composition, et même, il l'avait assis dans le fauteuil « Louis XVI », aux bras supportés par des consoles, qu'on reconnaît dans l'œuvre définitive. Voltaire, on le voit, avait vraiment posé devant Houdon pour sa statue, et le moulage des mains a dû être fait dans une de ces ultimes séances de pose dont le marquis de Villevieille nous a conservé le souvenir.



A. Houdon. — Buste de Voltaire (1778).
Marbre. — Montpellier, Préfecture de l'Hérault.

C'est aussi à une de ces dernières séances qu'il convient de rapporter le buste de Voltaire, dit le *Voltaire sans perruque*, dont j'ai déjà signalé un exemplaire en marbre à la préfecture de l'Hérault; il est analogue à celui d'Angers (musée Saint-Jean) qui porte au dos cette inscription : *Le premier fait par Houdon, 1778.* L'artiste y représente Voltaire *ad vivum,* sans aucune interprétation

ou arrangement conventionnel, avec la seule préoccupation d'une étude d'après nature. Il y montre le grand homme amaigri par l'âge, le crâne complètement chauve avec quelques rares cheveux sur les tempes, le menton légèrement saillant, sans avoir encore accusé le sourire, « le hideux sourire » de la légende, qui donne à la physionomie son caractère définitif.

Ainsi, Houdon avait modelé la tête en face du modèle et pris un moulage des mains; il possédait les deux éléments essentiels qui devaient lui servir à l'exécution de la statue. Mais du buste à la statue, on peut suivre tout le travail de la pensée créatrice du sculpteur. Dans l'image définitive du grand écrivain, telle que l'a réalisée le génie de Houdon, on voit l'imagination la plus noble s'allier à une vision prodigieusement aiguë de la réalité.

André JOUBIN.
Conservateur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie
de l'Université de Paris.

(A suivre.)



A. Houdon. — Main gauche de Voltaire.

Moulage sur nature. — Angers, musée Saint-Jean.

221



FIG. 1. — THÉATRE DE DIONYSOS, A ATHÈNES : BALUSTRADE DU PROSKÉNION ROMAIN.

CHRONIQUES

ART ANTIQUE

UNE DÉCOUVERTE A ATHÈNES : L'ODÉON DE PÉRICLÈS ET L'ENCEINTE SACRÉE DE DIONYSOS

Les recherches archéologiques de l'année 1921, à Athènes, ont fort utilement précisé la topographie de l'ancienne ville, pour la zone comprise entre l'angle S.-E. de l'Acropole, le théâtre de Dionysos Éleuthéreus, et la région du célèbre monument choragique de Lysicrate.

Le résultat général des travaux a été de restituer là une extension plus grande au *téménos* du dieu inspirateur de la musique et du drame. On ne bordera plus à la limite même de la *parodos* orientale du théâtre, comme le faisaient W. Dörpfeld [1] et W. Judeich [2], l'enceinte du IVe siècle, qui correspond à peu près au temps de l'orateur Lycurgue. On ne fera plus déboucher la rue des Trépieds, toute bordée de ses ex-voto [3], jusqu'à la limite même de ce pseudo-péribole, à hauteur des bâtiments de la scène et du portique Sud. Si l'enceinte sacrée de Dionysos se trouve ainsi agrandie sensiblement, — reportée même, vers l'Est, jusqu'à la limite de ce mur tardif dit

1. W. Dörpfeld et E. Reisch, *Das griech. Theater*, 1896, pl. I-II.
2. *Topographie von Athen*, 1905, pl. I.
3. Près du monument de Lysicrate, M. A. Philadelpheus a découvert, en 1921, les fondations de deux autres édifices choragiques, sous une place que la municipalité d'Athènes s'apprête à transformer en jardin.

de Valérien, qui nous apparaît aujourd'hui plutôt comme l'œuvre d'un des ducs d'Athènes, Antonio Acciaioli, vers le début du xve siècle[1], — nous commençons aussi à concevoir qu'il faudra dater d'une époque antérieure aux premières prévisions toute la clôture : un tronçon d'appareil polygonal archaïque a été récemment retrouvé au S.-E., derrière le mur isodome, plus récent, que l'on attribue à Lycurgue. Ainsi, l'enclos consacré par Pisistrate, sur le versant Sud de l'Acropole, avait eu, de ce côté, son bornage, dès que l'Attique rurale prit la coutume de s'assembler pour les fêtes du pressoir, — à l'époque même du vieux temple enfermant l'idole en bois transportée d'Eleuthères.

C'est un monument vénérable, et tout chargé d'historiques souvenirs, qui nous a été rendu, dans cette zone, par l'investigation attentive d'un savant grec, M. P. Kastriotis, conservateur au Musée national d'Athènes. Poursuivies aux frais de la Société archéologique, depuis plusieurs années déjà, ses fouilles visaient à faire retrouver l'Odéon de Périclès. Mais notre science s'était d'abord égarée sur l'identification et le type de ce curieux édifice, à cause de la fausse interprétation d'un texte de Plutarque, qui lui eût prêté une forme ronde[2]. Maintenant que l'Odéon est nettement localisé, dûment reconnu, on voit, comme l'avait bien pensé M. P. Kastriotis, qu'il avait, au contraire, l'aspect d'un tétragone — rectangle ou carré : on ne sait encore. C'est sur ce parallélogramme que s'élevait jadis, assez hardiment, une coupole couverte de tuiles d'argile : mais, seule, *cette coupole était d'un plan circulaire*. Les deux très petites monnaies de bronze d'Athènes, frappées au ve siècle avant J.-C., où l'on voulait reconnaître, en une manière de Rotonde, l'image de l'Odéon, nous montreraient plutôt, — selon M. J. Svoronos, qui doit développer son hypothèse[3], — la Tholos de Méton, cherchée jusqu'ici plus à l'Ouest, et de l'autre côté du pseudo-Théseion. On pourra peut-être préciser aussi, quelque jour, son emplacement.

Dès maintenant, il faut savoir gré à M. P. Kastriotis de son obstination patiente; car, pour l'Odéon même de Périclès, il a fort éclairé une question difficile, convaincu la contradiction la plus rebelle, — celle de W. Dörpfeld lui-même, — aidé bien utilement, enfin, notre imagination à restituer, au pied de l'Acropole, un édifice aussi curieux par son plan que par les vicissitudes de son histoire.

Voilà donc que le double et puissant mur du Nord, sur une longueur de plus de 60 mètres, nous montre sa structure, et, par endroits, le bel appareil de nombreuses assises conservées[4]. C'était pour laisser place à l'extrémité S.-O. de cet Odéon du ve siècle, comme on le comprend désormais, qu'avait été sacrifiée, dans le théâtre de Lycurgue, la moitié supérieure des trois dernières *kerkides*, à l'Est.

De ce côté aussi, l'on s'explique mieux aujourd'hui l'existence d'un grand massif de fondations, visible depuis longtemps, mais mal dégagé encore, flanqué d'une fondation de base, sans doute en place. C'était là, à hauteur du portique Sud du

1. G. Guidi, *Bolletino d'arte*, II, 1, 1921, p. 93-96. M. G. Sotiriou, en 1920, proposait encore d'attribuer cette enceinte (lettre A, fig. 4) à l'époque de Justinien.

2. Plutarque, *Périclès*, XIII ; cf. Pausanias, I, 20, 4.

3. *Hestia*, 17/30 sept. ; 19/2 oct. 1921.

4. A 45 mètres de l'angle N. E., la hauteur de ces assises atteint 3 m. 90. Elles étaient en poros et en marbre (Hymette, Pentélique); le contrefort était en calcaire, d'appareil isodome.

théâtre (fig. 3), une des entrées monumentales de l'Odéon[1]. A l'Est, où l'on a tourné déjà l'angle N.-E., marqué encore par un reste des orthostates de l'époque de Périclès, on atteint aussi sans doute les fondations d'un *Propylon* symétrique. Mais ce n'est pas seulement le plan externe de l'édifice qui s'est révélé (fig. 4). En creusant à l'intérieur, à 7 mètres ou 8 mètres environ, sous une masse considérable de débris incendiés, on vient de découvrir une partie du dallage de marbre et quatre des bases des colonnes intérieures; du sol, sortent aussi, peu à peu, maints fragments de tambours de marbre, le tout datant sans doute de la reconstruction du Ier siècle avant notre ère, celle que firent les architectes C. et M. Stallius, et Mélanippos. Précisément, l'un de ces tambours, encore conservé, et que l'on voit près de là, au théâtre, avait été utilisé pour une inscription commémorative en l'honneur d'Ariobarzane II Philopatôr (65-52 av. J.-C.), l'évergète cappadocien qui paya toute la restauration[2]. Largesse méritoire, car Ariobarzane fit refaire en marbre les colonnes intérieures, — au moins trente-six, sans doute, — pour lesquelles Périclès n'avait dépensé que du bois; du moins, ce faste, dont fut peut-être un peu mortifié l'orgueil athénien, n'offensait guère l'art; il apaisait, au surplus, une crainte assez légitime : l'Odéon, avec sa charpente élevée, si inflammable, n'avait-il pas été trop facilement ruiné par l'incendie, pendant le siège que soutint, contre les Romains de Sylla, en 86 avant notre ère, Aristion, tyran d'Athènes, créature du roi Mithridate?



Fig. 2. — Un des Atlantes (Silènes) du Proskénion du Théatre de Dionysos, a Athènes.

On a retrouvé, dans les fouilles, les restes de beaux sièges de marbre plein, décorés à l'avant, en demi-relief, des figures symboliques de la chouette d'Athéna. Fut-ce là aussi le cadeau d'Ariobarzane, empressé à mériter un brevet de culture par ce pieux rappel du blason de l'antique cité? En tout cas, la découverte a permis à M. P. Kastriotis d'identifier heureusement, vers l'Est, dans les charmants jardins du Zappeion, une demi-douzaine de ces trônes anciens de l'Odéon, ceux-ci fort bien conservés, au type uniforme. Ils étaient là, connus, depuis l'époque de Sybel; mais leur provenance restait indécise. Ils voisinaient, d'ailleurs, avec des sièges du théâtre décorés, au Ier siècle de notre ère, de reliefs bachiques; l'un d'eux, — j'en reparlerai quelque jour, — nous révèle la véritable identité d'un de nos marbres les plus

1. Par là *descendirent* dans le théâtre les Hermocopides, d'après un curieux témoignage d'Andocide, *Sur les Mystères*, I, 38.

2. Les trois reconstructeurs avaient aussi consacré une statue au roi cappadocien. Pittakis dans l'*Ancienne Athènes*, dit en avoir copié la dédicace, qu'il avait vue « à l'Odéon ». Or, on vient de retrouver là une tête couronnée d'Ariobarzane, facile à identifier d'après les monnaies.

énigmatiques du Louvre, œuvre de l'Éphésien Agasias, fils de Dosithéos : c'est le pseudo-« Gladiateur » Borghèse, — en réalité un vainqueur de la course aux flambeaux[1].

Mais les marbres du Zappeion ne seraient pas les seuls *disjecta membra* qu'il faudra rapporter au célèbre édifice. De là viendraient aussi, nous dit-on, les prototypes de ces Atlantes-Silènes (fig. 2), de physionomie si peu hellénique, nichés aujourd'hui, à la suite d'avatars divers, parmi le décor de la balustrade du *pros-*



Fig. 3. — Le Théâtre de Dionysos, vue du Propylon ouest de l'Odéon de Périclès

kénion romain, au théâtre même de Dionysos. A l'archonte Phaedros, des débuts du IIIe siècle impérial[2], ils doivent leur dernière utilisation (fig. 1). Mais de telles figures auraient supporté jadis, semble-t-il, l'étrange coupole de l'Odéon de Périclès.

On enlèvera un jour ou l'autre, sur la plus grande étendue du monument retrouvé, les pitoyables masures modernes, où, partout, l'on remarque des marbres arrachés à la gloire d'un passé éclatant.

Il suffit pourtant de ce que nous savons déjà pour exciter bien des souvenirs. Car ce que nous rend la belle trouvaille de M. P. Kastriotis, ce n'est rien moins qu'un aspect de la pensée secrète du maître de l'Acropole, devenu, en 467, avec Éphialte, le chef du parti démocratique d'Athènes....

Ainsi que la France d'aujourd'hui, l'Athènes d'alors avait à réparer bien des

1. Ce siège a été dessiné par M. Sv. Risom, *Mél. Holleaux*, pl. XIII.
2. 224/225 apr. J.-C.

ruines. Après l'échec du congrès panhellénique, que Périclès eût voulu charger de la restauration des temples incendiés par les Perses, la cité victorieuse et délabrée allait sagement entreprendre de panser elle-même ses blessures. L'art de l'Acropole nous garde assez la marque de ce que fut l'atticisme souverain de l'époque, fait de l'enthousiasme du plus grand nombre pour une science occidentale, harmonieuse et lucide. Mais ce que nous découvrons, en retrouvant l'Odéon, c'est, près des temples classiques, un élément assez nouveau, comme une précieuse confidence d'autres aspirations. Là-haut, s'est cristallisé, a-t-on dit, l'idéal grec, en marbre du Pentélique.

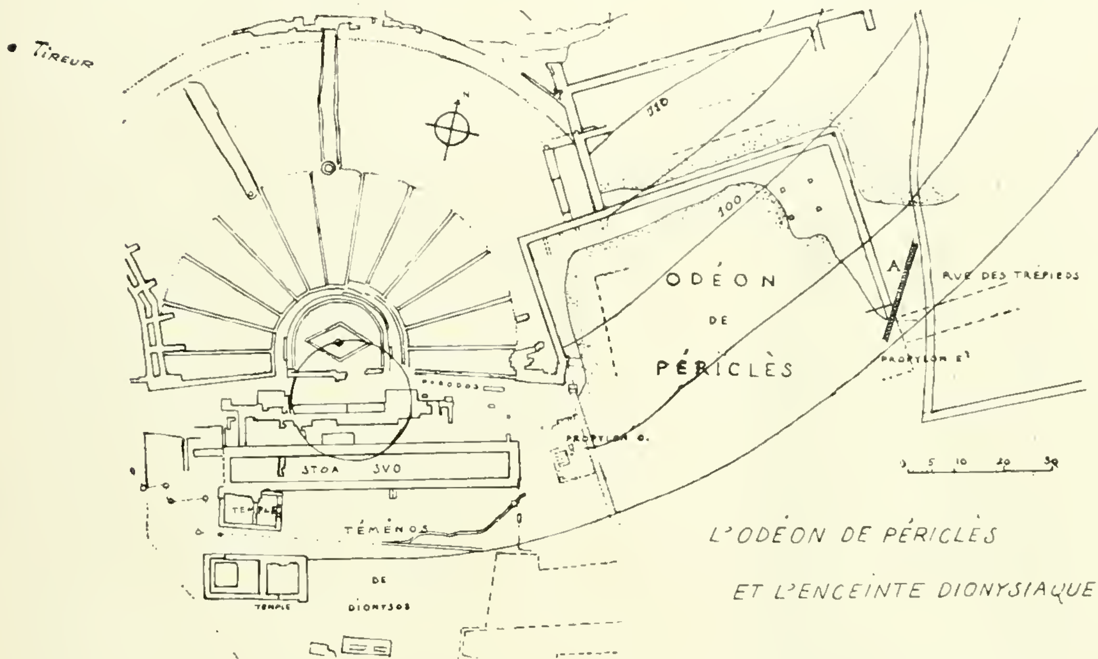


FIG. 4. — CROQUIS PROVISOIRE, MONTRANT LA SITUATION DE L'ODÉON ET DU THÉATRE.

Or, des textes de Plutarque, de Pausanias[1], ne révèlent-ils pas que l'Odéon de Périclès, théâtre-concert, avait été disposé *à la manière de la grande tente royale de Xerxès*, récemment installée par le Mède sur le sol même d'Attique, et qui devait rappeler, dans son ordonnance simplifiée, provisoire, l'aspect intérieur des grands palais de Persépolis ou de Suse? Inoubliable souvenir d'une période critique, l'Odéon a donc été, si l'on veut, une réminiscence orientale, mais chargée, cette fois, d'une intention un peu méprisante, à l'adresse du Barbare humilié. Avec son aspect exotique, sa coupole insolite, que les poètes comiques de l'époque comparaient à la forme de l'oignon marin[2] — n'évoquerait-elle pas pour nous, à la fois, les couvertures en ogive des maisons, sur les antiques reliefs de Koujoundjik, voire, à l'époque moderne, les dômes bombés des mosquées d'Ispahan?, — la construction de Périclès était, — au pied du Parthénon presque contem-

1. Plutarque, *Périclès*, XIII ; Pausanias, I, 20, 4.
2. Cratinos, cité par Plutarque, *l. l.*

porain[1], — un peu, dirait-on, dans la posture d'une esclave. Sa vue bizarre éveillait, du dehors, un souvenir de butin de guerre. On pouvait, à l'intérieur, chercher, parmi les sombres colonnades, la mémoire fatidique d'Atossa, ou l'aspect secret de ces *apadâna* hypostyles, demeures des despotes achéménides, à qui la jeune Grèce avait arraché sa liberté. Ce fut si bien une tradition de penser, en ces lieux, à l'Iran lointain, qu'à l'époque de Vitruve encore[2], on comparait la nouvelle ordonnance intérieure, — plus légère et plus éclairée, chargée, très haut, du faix de la charpente restaurée, — au gréement de ces navires persiques sur qui avait passé, à Salamine, le vent de la défaite. Et l'on nommait alors, par une erreur significative, comme premier constructeur de l'Odéon, Thémistocle au lieu de Périclès!

Les édifices ont aussi leurs destinées : l'Orient devait souvent mêler son souvenir persistant à l'histoire d'une salle de concert, — la plus belle, disait-on, du monde grec, — enclavée à dessein dans le vaste *téménos* dionysiaque, mais qui, nous le savons, a pu devenir tour à tour, comme d'autres hypostyles, bourse de commerce, lieu d'assemblée, caserne même, ou tribunal. Au premier siècle, c'est la lutte romaine contre les agents de Mithridate, roi du Pont, qui devait causer la ruine des colonnades de Périclès[3]. La lourde charpente brûla complètement : mais trente ans après, un Oriental allait réparer la catastrophe, relever, à l'angle S.-E. de l'Acropole, le prestige d'un édifice bizarre, véritable témoin architectural des invasions asiatiques.

Or, l'Odéon, qui nous manquait jusqu'ici, n'est plus, dans le programme de l'art grec, tout à fait isolé; s'il resta lui-même en marge de l'évolution normale du temple ou de la maison, on voit aujourd'hui qu'il avait déterminé certaines suites : *Thersilion* de Mégalopolis, associé comme lui, mais plus normalement, à un théâtre; salles hypostyles de Délos, de Thasos, récemment découvertes par l'École française d'Athènes. Comme il est précieux pour notre science d'avoir mieux reconstitué son aspect! On s'explique désormais les rares *leschés* connues, le *Télestérion* d'Éleusis, déjà rapproché du plan de l'*apadâna* perse[4]. L'*apadâna* perse dérivait assurément du plan du *hall* égyptien, de ces hypostyles du Nouvel Empire ou des âges suivants, dont on trouve à Karnak, par exemple, les restes magnifiquement conservés. Mais comment imaginer la difficile transmission de ces types architecturaux compliqués? Voilà qu'une composante nouvelle intervient, toujours à chercher, en somme, dans l'explication des « miracles » grecs. Nos yeux sont reportés aussi à l'Orient, du côté de ces plateaux de l'Iran, d'où vinrent tant d'influences, prolongeant un passé millénaire. Par ailleurs, si les basiliques romaines, — Æmilia, Julia, Ulpia, — dérivèrent plus tard de l'hypostyle pharaonique et alexandrin, par l'intermédiaire des monuments de la Grèce, ne faudra-t-il pas faire place, là aussi, à quelque action de l'Asie? Avec celle-ci, depuis l'époque hellénistique, les rapports de Rome avaient-ils été moins fréquents ou moins suggestifs qu'avec l'Égypte ptolémaïque?

Athènes, novembre 1921.

Ch. PICARD,
directeur de l'École française d'Athènes.

1. L'Odéon aurait été construit vers 446 av. J.-C.; le Parthénon a été commencé en 447.
2. V. 9, 1.
3. Appien, *Mithrid.*, 38.
4. G. Leroux, *Origines de l'édifice hypostyle*, 1913, p. 163. L'auteur de cette brillante étude, tombé depuis héroïquement aux Dardanelles, a posé là bien des problèmes auxquels la découverte de l'Odéon redonnera une actualité.

MOYEN-AGE ET RENAISSANCE

UN DOCUMENT INCONNU CONCERNANT « L'AGNEAU MYSTIQUE »

L'ÉTUDE approfondie des divers panneaux de *l'Adoration de l'Agneau* a préoccupé la plupart des savants belges et étrangers. Chaque millimètre carré de sa surface peinte a été scruté et analysé. On en connait les tares, les repeints, les « repentirs ». M. Fierens-Gevaert a dressé une table chronologique des principaux événements connus concernant notre merveilleuse peinture. Il signale les diverses restaurations qu'elle eut à subir, notamment celles qui eurent lieu après l'incendie des chapelles de la cathédrale en 1822, incendie où nos peintures coururent les plus grands dangers par suite d'une pluie de cendres brûlantes et aussi par les manipulations maladroites des sauveteurs improvisés[1].

On connaît les rapports de De Bast datant de 1826, et celui de 1828, où la Commission pour la conservation des monuments exprime la crainte que « les panneaux ne soient irrémédiablement perdus ». On sait encore que la restauration faite par le peintre Lorent, qui y consacra cinquante-cinq jours de travail, fut malheureuse, car, en 1858, la Commission signale derechef des détériorations et réclame une nouvelle restauration faite en 1859.

M. Fierens-Gevaert dit ignorer le nom de ce dernier restaurateur, qui fut Raphaël Donselaer. On peut lui signaler aussi qu'il existe un rapport de Th. Canneel, ancien directeur de l'Académie royale de dessin de Gand, qui fit, en 1857, une description minutieuse de l'état des panneaux des frères Van Eyck à cette date. Inutile d'insister sur la haute importance que présente cette description. J'ai eu l'heureuse fortune de la trouver parmi les importantes pièces d'archives réunies par le grand collectionneur gantois, M. Speltinck, et j'en extrais les passages qui nous intéressent :

PANNEAUX SUPÉRIEURS.

« A. *La Sainte Vierge.* — Le haut de ce tableau, principalement la gracieuse tête de la Vierge, sauf quelques retouches inhabiles, est en bon état. Le manteau bleu, qui couvre une bonne moitié de la figure, est crevassé au point de rendre, vers le bas, les plis difficiles à reconnaître. Sur la poitrine, des parcelles de couleur sont soulevées.

« B. *Le Père Éternel.* — Ce panneau est en bon état de conservation.

« C. *Saint Jean-Baptiste.* — Panneau dans le même état que le précédent, à l'exception de la main gauche du saint; la peinture en est crevassée et des parcelles de couleur sont soulevées.

1. Fierens-Gevaert, *la Peinture en Belgique: les Primitifs Flamands* (Bruxelles et Paris, G. Van Oest et Cie), t. I, p. 22 et suiv.

PANNEAU INFÉRIEUR. — *L'Adoration de l'Agneau.*

« N° 1. Groupe du plan supérieur, à la gauche du tableau. — Les parcelles de couleur soulevées du panneau sont extrêmement nombreuses en cet endroit, tant dans les vêtements des personnages que dans le feuillage des arbres à la droite du groupe.

« N° 2. Milieu supérieur du tableau, immédiatement au-dessus de l'Agneau. — Pellicules soulevées et, dans l'auréole de l'Agneau, une parcelle, jadis soulevée, est tombée.

« N° 3. Groupe du plan supérieur, à droite. — Crevassé dans toute son étendue : retouches peu judicieuses.

« N° 4. A gauche de ce groupe. — Des parcelles de couleur soulevées.

« N° 5. Livre. — Partie qui n'est plus adhérente au panneau.

« N° 6. Groupe du plan inférieur, à la droite du tableau. — Le devant de ce groupe est en mauvais état; il est crevassé et la couleur en est partiellement détachée.

« N° 7. La fontaine. — Le bassin a des parties soulevées, et même une parcelle tombée, au-dessus du déversoir.

« N° 8. Groupe du plan inférieur, à la gauche. — Tout ce coin important n'offre qu'un réseau de petites crevasses. Les vêtements des personnages, autrefois d'un rouge éclatant, ont les contours ombrés presque effacés par la multiplicité des crevasses.

« Il est à remarquer que les têtes, si délicatement peintes, de la plupart des personnages des divers groupes, se sont le mieux conservées. »

Cette pièce importante, n'est-il pas incroyable qu'elle ait été négligée jusqu'ici ? D'autant plus qu'elle n'est pas inédite, puisque nous la trouvons imprimée en entier dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* (2e série, tome IV, n° 4; année 1857, novembre). Remarquons encore que, déjà alors, les Gantois qui s'intéressaient à nos chefs-d'œuvre étaient considérés à Bruxelles comme des « pangandavistes », puisque M. Th. Canneel croit devoir s'excuser de son insistance :

« En signalant à l'attention de la classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique la restauration urgente, indispensable, du chef-d'œuvre des Van Eyck, *nul esprit de clocher* ne m'a guidé. C'est l'amour de l'art seul qui m'a fait agir..., c'est le vif désir de sauver de la destruction ce joyau de l'école flamande, ce monument plastique dont la conservation doit intéresser la Belgique artistique tout entière. Cette restauration est un devoir national, la Commission royale des monuments le comprendra, et le Gouvernement n'y refusera point son concours. »

On sait que cet appel fut heureusement entendu, et que le chef-d'œuvre des Van Eyck fut sauvé du désastre.

L. MAETERLINCK.

ART MODERNE

UN OUBLIÉ : VICTOR MOTTEZ,
A PROPOS DE LA FRESQUE RÉCEMMENT ENTRÉE AU LOUVRE.



V. MOTTEZ. — PORTRAIT DE SA FEMME (VERS 1847).
Fresque. — Collection de M. H. Mottez.

« Chez Édouard Bertin, écrivait Delacroix, le 12 avril 1849. Revu là Amaury Duval, Mottez, Orsel. Ces gens-là ne jurent que par la fresque, ils parlent de tous les noms gothiques de l'école italienne primitive comme si c'étaient leurs amis..., la bonne et la mauvaise fresque, la tempera, etc.[1]. »

Cette boutade du *Journal* de Delacroix nous revenait à la mémoire devant le portrait de femme de Victor Mottez, aujourd'hui au Louvre, robuste fresque aux larges et puissants modelés, prouvant, en effet, que l'artiste avait trouvé des amis et bons conseillers parmi les « gothiques de l'Italie primitive ».

Nous connaissons la genèse de cette œuvre. Pendant un long séjour en Italie (1835-1842), Mottez s'était épris de la fresque. Il avait étudié le métier des vieux Italiens à Pise, Assise, Pérouse, Florence, Rome, et traduit leurs œuvres à l'aquarelle ou à l'huile[2]. En même temps, il se mettait à l'école de Cennino Cennini. La fresque entrée au Louvre et représentant Mme Mottez, fresque faite à Rome sur le mur de l'atelier de Mottez, est le résultat de cette initiation[3].

Rentrant en France, Mottez abandonnait sa fresque au grand scandale de son maître, M. Ingres. « Laisser cela sur le mur, c'est impossible, je ne le souffrirai pas! c'est un chef-d'œuvre, c'est comme de l'Andrea del Sarto[4] » !

Si l'admiration du maître est justifiée, la comparaison est absolument fausse : rien dans ce morceau harmonieux de coloris, mais dans une gamme très amortie de

1. E. Delacroix, *Journal* (Paris, 1893), t. I, p. 367.

2. M. H. Mottez possède une belle série de ces études.

3. Mottez avait traduit le livre des peintres de Cennino Cennini. L'édition parue à *l'Occident* en 1911 est introuvable. Nous avons le plaisir d'annoncer que la librairie de l'Art catholique en prépare une réimpression.

4. Amaury Duval, *l'Atelier d'Ingres* (Paris, 1878), p. 220 et suivantes, où cette scène est racontée en grand détail.

gris, noir, jaune pâle, rien qui rappelle la palette fleurie d'Andrea del Sarto, fresquiste. De même, le dessin ferme, voire anguleux, de Mottez n'a aucune parenté avec la souplesse tendant à la mollesse, du maître florentin. A plus forte raison, la tête tragique de Mme Mottez n'a pas le moindre rapport avec la Lucrezia du malheureux Andrea.

Si nous cherchions une équivalence italienne, le portrait du Louvre nous ferait songer aux sibylles de Castagno[1]. Mais on sait que M. Ingres, directeur de l'École, n'avait plus pour les primitifs les sentiments de Dominique Ingres, prix de Rome, — ses principes de 1840 l'empêchaient de remonter au XVIe siècle.

Ingres, toutefois, avait eu raison d'admirer et d'agir; on peut lire, en effet, sur le portrait du Louvre la note suivante, signée de V. Mottez : « Fresque faite à Rome sur le mur de mon atelier, détachée après mon départ par ordre de M. Ingres qui me la rapporta à Paris. » Le temps a confirmé le verdict du maître, la fresque de Mottez est bien à sa place sur la cimaise de la Salle des États d'après guerre, cette incomparable sélection d'un de nos plus glorieux siècles d'art français.

Il nous a semblé intéressant de grouper autour du morceau du Louvre quelques œuvres absolument inédites de Mottez, appartenant à la collection de M. H. Mottez (à Saint-Raphaël, Var).

Le grand portrait où l'on retrouve la tragique physionomie de Mme Mottez est daté de 1840. Un fond de boiserie brune coupée par un rideau rouge foncé. La tête, largement et fermement peinte, d'une pâleur ambrée, se détache, impressionnante de vie, dans son cadre de cheveux sombres. Le blanc de la robe est rendu plus lumineux par la note noire de l'écharpe; les tissus, les dentelles, les bijoux, sont exécutés en pleine pâte avec largeur et précision.

Cette largeur de la touche se lit sur le profil, étude un peu postérieure, — de 1847 environ, — pochade exécutée pour les fresques commandées par Armand Bertin, malheureusement détruites. Mme Mottez, dont on reconnaît le profil si caractéristique, était une des muses accompagnant Louise Bertin dans le panneau de *la Musique*. M. H. Mottez possède les maquettes des fresques Bertin : *la Danse* et *la Musique;* on y retrouve le souvenir du *Parnasse* de Mantegna, comme dans *l'Age d'or* d'Ingres. Il serait intéressant de comparer ces œuvres aussi bien du côté peintres : Mantegna, Ingres, Mottez, que du côté mécènes : Gonzague, Luynes, Bertin.

Le portrait à fresque de M. Henri Mottez enfant est de 1865; il se place dans l'œuvre du peintre après la chapelle Saint-Martin, à Saint-Sulpice, qui date de 1862.

Devant ce beau morceau, Ingres aurait encore une fois parlé de chef-d'œuvre. La photographie ne peut exprimer la lumineuse carnation de cette blonde tête d'enfant s'enlevant sur le tableau noir, la finesse des gris et des blancs. Toutefois, la photographie rend la vie qui se dégage de la physionomie mutine du jeune artiste : il vient de décorer son tableau noir d'œuvres éminemment primitives, il est surpris en plein travail et tient encore sa craie à la main.

Une précieuse communication de M. H. Mottez nous permet de pénétrer l'exécution de ce morceau; nous lui cédons la parole : « Mon portrait a été fait d'après nature, sans carton, mon père avait fait un croquis pour la pose. La fresque est en trois morceaux : la tête, le corps et le fond, elle a été peinte en trois jours avec deux séances de pose. » Cette rapidité d'exécution explique la vie de cette jeune physio-

1. A Santa Apollonia, Florence; fresques exécutées pour la villa de Pandolfo Pandolfini.

nomie, la délicieuse fraîcheur de la couleur, qui n'a pas été altérée par des retouches à sec.

Ce portrait complète l'impression de science et de force donnée par la fresque du



V. Mottez. — Portrait de sa femme (1840).
Peinture. — Collection de M. H. Mottez.

Louvre. Un peu plus de vingt ans séparent les deux œuvres, la technique de Mottez s'est assouplie sans rien perdre de sa fermeté. Même progrès si l'on compare les deux décorations d'église, existant encore aujourd'hui, *la Charité de saint Martin*, de 1846[1], au

1. Transept de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Miracle de saint Martin, de 1862[1]. « Scène d'une parfaite beauté... la seule qui soutienne l'examen après qu'on a vu la chapelle des Saints-Anges de Delacroix[2] ». Mais, qui connaît ces fresques ? Nos églises parisiennes, annexes de la Salle des États, contenant des chefs-d'œuvre de Chassériau, Delacroix, Mottez, Orsel, A. Duval, Flandrin, etc., etc., ne sont pas visitées et étudiées comme elles le méritent.



V. Mottez. — Portrait d'Henri Mottez enfant (1865).
Fresque. — Collection H. Mottez.

Mottez avec tant d'autres bons artistes français pâtit de notre indifférence. Pourtant, les portraits, objets de cette courte chronique, prouvent que le fort, l'original Mottez mérite mieux que la pénombre où il gît, en dépit « des honneurs du Louvre » rendus à sa fresque.

Cette fresque, il est vrai, est un peu perdue pour le visiteur pressé, étant cachée en partie par le formidable écran de l'Apothéose d'Homère. Cette mésaventure, que nous espérons temporaire, nous semble symbolique.

La légende se mêle fortement à l'histoire dans le monument que des admirateurs zélés ont élevé à la gloire de D. Ingres, monument où les élèves, Chassériau excepté, sont allégre-

1. Chapelle Saint-Martin, Saint-Sulpice.
2. Maurice Denis, *Théories : les élèves d'Ingres* (Paris, 1913), p. 114.



Cl. Bulloz.

V. Mottez. — Portrait de sa femme (vers 1840).

Fresque. — Musée du Louvre.

ment immolés au maître. Mottez, entre autres, peut revendiquer à bon droit certains éloges qu'on accorde libéralement au grand transfuge de l'atelier David. Ingres, on ne saurait assez le répéter, n'a pas découvert les Italiens des XIIIe et XIVe siècles, il les a regardés et aimés parce que Seroux d'Agincourt et surtout son disciple Paillot de Montabert lui avaient appris à voir en eux une copie de la nature « toujours fraîche et délicieuse » et un reflet de la couleur des « beaux temps de la Grèce[1] ». Si le jeune Ingres, en 1805, complétait ses études de la chapelle Brancacci, « cette antichambre du Paradis », par des relevés pris sur le contour des vases étrusques, il n'y a là aucun miracle du génie. A la même époque, David à Paris, méditait sur son sujet de Léonidas, « livré tout entier à l'étude des principes de l'art grec... frappé en même temps des beautés analogues qu'il croyait reconnaître dans les vieux maîtres modernes, tels que Giotto, Fra Angelico da Fiesole, et surtout Pérugin. David s'inspirait tour à tour des compositions fameuses de ces époques [2]. » On le voit, le chemin où s'engageait Ingres en 1805 n'était pas inexploré. Si le grand public parisien résistait aux savoureuses nouveautés inspirées par ses études italiennes, il ne faut pas oublier les grands succès romains d'Ingres et ses illustres clients, depuis l'Empereur jusqu'à Tournon, en passant par Murat et Miollis.

Mottez, par contre, fait partie de la génération de 1830 qui, voulant se débarrasser des Grecs et des Romains, s'enthousiasmait pour le gothique. Sur la foi de Schlegel, Goërres, Boisserée, les « jeunes France » vénéraient la sainte Germanie, mère de l'art du moyen âge aussi bien d'Italie que de Flandres.

Mottez partait en Italie au moment où Rio publiait une ébauche de son ouvrage fameux où, sous la forme de l'art, il recherchait la poésie chrétienne [3]. Rio déclarait, dès les premières lignes de son livre, qu'étudier l'histoire de l'art au point de vue de la forme ne pouvait donner que des résultats « vagues et superficiels ».

Mottez arrivait en Italie au moment où les nazaréens allemands appliquaient la doctrine de Rio : leurs succès prouvent combien les temps étaient changés depuis les années où Ingres peignait Œdipe, ou Thétis, ou Angélique.

Pour la compréhension des peintres italiens, il nous semble donc que le mérite de l'élève est au moins égal à celui du maître. Dans une ambiance si différente, les nombreuses copies de Mottez, d'après les primitifs italiens, ne l'ont point entraîné vers l'archaïsme facile des nazaréens qui furent ses amis. Comprenant comme Ingres la leçon des maîtres, Mottez s'orienta vers le fort et sain naturalisme dont témoignent hautement les fresques du Louvre, de Saint-Raphaël et de nos églises de Paris.

M. LAMY,
Diplômée de l'École du Louvre.

1. *La Découverte des primitifs italiens au XIXe siècle : Seroux d'Agincourt*, dans *la Revue de l'art*, mars et septembre 1921.

2. Delécluze, *L. David, son école et son temps* (Paris, 1863), p. 219 et suivantes.

3. Voici le titre exact : *De la poésie chrétienne*, par A.-F. Rio. *Forme de l'art. Peinture* (1836).

ART CONTEMPORAIN

L'ART ET L'HUMOUR

PETIT COUP-D'ŒIL RÉTROSPECTIF

La guerre a frappé, peut-être mortellement, presque tous les genres d'activité auxquels nous étions habitués. Les manifestations de notre humour se succèdent, dans le sens qu'ils avaient avant la guerre, par une sorte d'élan que le goût et l'esprit actuels ne soutiennent plus. Cependant, il ne donne pas encore l'impression du démodé, puisque nulle mode bien caractérisée dans sa nouveauté ne le supplante. Entre un numéro de journal humoristique daté de mai 1914 et un autre daté de 1922, la différence est à peine sensible. Elle existe pourtant çà et là, symptôme d'une gestation de l'esprit public, et nous en verrons des exemples tout à l'heure. En fait, une société nouvelle s'est créée, qui n'a point encore suscité ses historiens. La catégorie des nouveaux riches, entre autres, a provoqué plusieurs bons mots; mais elle attend son Forain.

Quand, de 1890 à 1895, Forain publiait dans *le Courrier français* son admirable série des « satisfaits », il fixait en un dessin égal aux plus beaux, avec des légendes qui synthétisaient en trois mots le drame de toute une vie, les attitudes, les habitudes d'âme propres aux « heureux » d'alors. Du moins, ceux-ci, déjà stabilisés depuis longtemps dans leur fonction sociale, avaient-ils pris physionomie, ce que les nôtres n'ont pas eu le temps de faire. Des observateurs pressés peuvent déplorer que Forain ne se soit pas surpassé devant tous les « types » surgis dans les troubles jours d'après-guerre. C'est que, précisément, si des « types » individuels abondent, il n'existe pas encore de type collectif. Telle est, je crois, dans l'ensemble, la cause de l'indécision où l'on voit l'humour-dessin dans les temps actuels. Par sa définition même, il n'est guère que le reflet déformé, drolatique, pitoyable ou cruel, suivant le gré de l'artiste, des mœurs étudiées. Or, mille contradictions président à celles d'aujourd'hui. Des brutalités jamais osées, des générosités jusqu'ici réputées chimériques, y jouent à la fois. Pour ces raisons, il est probable qu'un art humoristique, doté d'un style d'époque, n'apparaîtra pas avant plusieurs années. Car l'ironie porte la trace de son temps, terriblement, à la façon d'un ancien chapeau haut de forme, et comme une gravure de mode qu'elle est en somme et en effet. Elle a connu chez nous des heures moroses. Elle eut à certaines époques, pas très lointaines, un genre navrant dont la mort nous réjouit. Qu'on feuillette par expérience certaines publications de haut humour, entre 1880 et 1896. Le journal *le Chat noir* donnera peu d'indications en ses premières années; car il affecte assez généreusement de se placer hors du point de vue du siècle. Mais *le Courrier français*, par exemple, de 1890 à 1895, organe essentiellement « parisien », conservatoire de l'humour de ces temps, résume une période lamentable de notre esprit. Deux grands artistes, de talents divers, y donnent cependant le ton : Willette et Forain. Willette restera le sourire de cet âge sombre. Il est d'une gaité puérile et bruyante. Il charge avec une violence désordonnée tout ce qui manque de jeunesse; et comme le dogmatisme triste florissait

alors dans tous les partis, il les brutalise tous avec des invectives enfantines, mais savoureuses. Contre la morne dépravation que l'humour se complaisait à dépeindre, on essaya des réactions juridiques. Or, il est dans les destinées des censures d'échouer et de frapper à faux. Ne pouvant articuler de grief précis contre ce qui résultait d'un état du goût, la justice alla chercher des intentions dans le dessin lui-même, dans l'arabesque du trait. Elle se couvrait alors, immanquablement, de ridicule et Willette embouchait un clairon vengeur ; chaque fois, il élevait une barricade, comme en le dessin reproduit ici ; et la liberté mise en cause défiait en combats singuliers le sénateur Bérenger ou Frédéric Passy, près du corps du malheureux « courrier français » à la poitrine ensanglantée. Forain, lui, fait frémir. Ce n'est point un sculpteur comme Daumier ; c'est un dessinateur insurpassable. Son trait est d'une certitude qui nous confond ; les tares d'une société qui se glorifia de ses tares sont résumées en chaque page de Forain avec ce maximum de « raccourci » que nul autre n'atteignit jamais, non plus que sa concision, son art de tout dire sans rien nommer. Ses émules forcent la note et vulgarisent. Ils nous révèlent donc l'humour moyen du lecteur. Faut-il prendre au sérieux la boutade paradoxale d'Oscar Wilde accusant l'art de suggérer la nature, Turner d'avoir créé les brouillards sur la Tamise, et Rossetti, les jeunes Anglaises aux longs mentons fins et sensuels ? On en éprouve la tentation quand on parcourt les spécimens de cet humour typique du *Courrier français*, et d'accuser, par analogie, le roman de Zola d'avoir révélé à cette génération, humiliée par la défaite, le goût un peu



A. Willette. — Dessin pour « le Courrier Français » (1891).

sadique de l'ordure effective et morale. Forain s'en rendait parfaitement compte. Son instinctive aristocratie le dressait contre les données du roman naturaliste, lui, le plus cruel des réalistes. Il a très souvent attaqué Zola. Le dessin que nous reproduisons ici vise la sourde campagne de réhabilitation que l'auteur de *Nana* menait, dit-on, auprès de l'Académie, objet de ses désirs. La légende, qui fait parler un Zola surprenant, nimbé, correct, très « poète chrétien », dit : « Moi, j'ai fait le *Rêve!* et c'est ce cochon-là qui a fait *Nana*. »



J.-L. Forain. — Dessin pour « Le Courrier français » (1890).

Toujours est-il que, pendant quinze années, l'humour piétina dans une tristesse décevante.

La plus basse vénalité de l'amour est exposée bassement dans chaque dessin. Sa tristesse infinie est le thème inlassable. Tout son corollaire lugubre, voire même clinique, est exploité sans fin : l'hôtel meublé, le fiacre, l'omnibus de la Préfecture, l'officine. L'amour ne cesse d'être professionnel que pour devenir ancillaire. Il est alors le motif d'un monotone étalage de renoncements apeurés et de lubricité sénile. Parfois, il se joue dans un cadre un peu moins sale, celui de l'adultère bourgeois ou de la galanterie moins crasseuse ; alors, ce sont des conciliabules de maîtresse à femme de chambre, des propos de cabinet de toilette qui nous le révèlent. La lourdeur des légendes (sauf, naturellement, quand elles sont de Forain), la constante et prétentieuse pauvreté du dessin déconcertent. Les légendes, elles, sont la paraphrase intarissable des couplets d'Yvette Guilbert. Les images, elles, sont la fausse menue monnaie, non de Degas (je suppose que ces dessinateurs ne le connaissaient point), mais de Toulouse-Lautrec répandu par l'affiche. Il y foisonne des essais de grands lavis, de vastes silhouettes qui prétendent à la vigueur réaliste par un jeu souvent fort maladroit d'ombres pleines alternées de blancs crus. Mille tentatives ratées de nouveautés plastiques s'étalent complaisamment. Elles nous donnent une fâcheuse

idée de cet esprit public « boulevardier », qu'on nous a dit souvent si riche de compréhension artistique, jugement singulièrement indulgent et dont la revision s'impose. Pourtant, il n'est pas de spectacle ni de milieu d'où ne se dégage parfois une certaine grandeur. Toulouse-Lautrec, précisément, a mis en relief ce qu'une Grille-d'égoût, ce qu'une Goulue pouvait avoir de majesté dans sa crapule. Il arrive que des escarpes aient, par éclairs, des beautés de belluaires. Cet aspect échappa totalement aux humouristes dont je parle. Chez eux, rien ne s'éclaire qu'à la lueur équivoque du bec de gaz ou de la bougie qui tremblote sur la table de nuit. Par bonheur, il semble que cette source d'inspiration se soit enfin tarie vers 1900 et que la bigarrure de l'immense Exposition ait dissipé ces ombres. Alors apparut, comme rétrospectivement, l'intérêt et la gaieté d'œuvres qui s'étaient poursuivies pendant cette éclipse du goût. Celles de Caran d'Ache, pleines d'une fantaisie où les éléments étrangers sont aussi nombreux que savamment assimilés; celles, qui méritent une longue étude, du délicieux et tendre Henri Somm; celles de Steinlen, qui avait célébré le labeur plus que l'ignominie de la vie faubourienne. Au sortir de cette nuit, les quatorze années qui ont précédé la guerre virent une belle floraison de talents humouristiques. Il semble que tout s'éclaire et se détende. Ce furent les fantaisies rustiques et d'un dessin si doucement joyeux de Carlègle; les nerveuses inventions linéaires de Roubille; l'art charmant de Delaw, qui retrouve Perrault et fait de la nature un vaste ballet-pantomime. Les types de la rue sont montrés en groupe, avec un réalisme gaiement turbulent par Marcel Capy, qui donne au cadre où se meuvent ses pantins une importance inattendue. Il fait école d'ailleurs : Sauvayre, Hervé-Baille, Jouenne, Jean-Jacques Rousseau, Genty, Gervaise naissent, gravitent, chacun avec son caractère propre, dans l'orbite de son inspiration. La caricature politique et théâtrale renaît avec Joë Bridge et le très regretté de Losques. Seuls, quelques humouristes, tel Hermann-Paul, garderont encore une certaine amertume dans l'observation des mœurs. Au total, l'insupportable prétention, la morne gravité de l'âge précédent ont fait place au désir de rire, sans arrière-pensée. Une grande bonhomie s'est épandue sur l'humour.

La guerre... Comme la peinture au lendemain de la catastrophe, l'humour va s'assombrir. Le dessin va tourner un peu plus souvent à la charge déformatrice et un dessinateur, Pedro, va donner plusieurs fois la note. Pour les raisons que j'exposais d'abord, aucun « type » collectif n'étant bien assis, l'humour ne va pas trouver la « tête de Turc » indispensable à sa vie. En outre, dans une société rajeunie, ou du moins renouvelée dans ses aspects par un formidable cataclysme, on ne court guère la chance d'acquérir vite des ridicules d'habitude. Avant la guerre, le « jeune homme rangé », dont Tristan Bernard écrivit le roman, pouvait, dès au lendemain de son mariage, devenir un des modèles d'Hermann-Paul pour ses scènes de la vie conjugale. Un jeune marié d'après-guerre, non. Aussi Hermann-Paul va-t-il abandonner le dessin humouristique pour la gravure sur bois. Avec le passage des soldats alliés, l'entourage de la vierge folle va prendre une splendeur assez barbare. Le sinistre quinquet du marchand de vin cessera d'accuser les ombres de sa figure lassée, mais les plafonds éclatants des bars en majolique aviveront les couleurs de son fard, la blancheur mate de son teint fait de poudre. Dans les ports, les marins de toutes les races lui feront un cortège plein d'imprévu. Deux artistes vont nous la montrer dans tout ce pittoresque inédit : Chas-Laborde, observateur très minutieux, et Dignimont

dont le dessin est toujours empreint de je ne sais quelle instinctive noblesse. Les déceptions d'après-guerre ont suggéré cependant un type, assez artificiel, sorte de Thomas Vireloque moderne, encore anonyme, aussi désabusé qu'averti. Le dessinateur Hautot essaie souvent, avec succès, de le camper, grâce à une technique fort intelligemment adaptée au papier de journal. Chacun de ces artistes, dont on est en droit d'attendre beaucoup, vaut qu'on l'étudie séparément. La confrontation, que nous tenterons quelque jour, de leurs œuvres avec l'humour d'après-guerre à l'étranger, ne peut que nous confirmer dans notre confiance en l'actuelle école humouristique.

Robert REY,
Secrétaire de l'École du Louvre.

LA POTERIE ÉMAILLÉE MODERNE



A. Méthey.
Dessin original pour une coupe en poterie émaillée.

Tout a été dit sur André Méthey et ses dons exceptionnels de décorateur. Les deux ou trois cents pièces, exposées cet hiver au musée Galliera par Mme Méthey et quelques amateurs de marque, ont mis en lumière le talent original et fécond de ce peintre du feu, pour qui la forme d'argile ne fut qu'un support indifférent, lui permettant de faire chanter l'harmonie éclatante ou adoucie de ses émaux.

Ce ne fut à vrai dire ni une révélation, ni une surprise. Les connaisseurs avaient suivi pas à pas les étapes parcourues par le beau potier, depuis ces années 1906 ou 1907, où, délaissant quelque peu la cuisson des grès figurés où l'avait entraîné son admiration pour Carriès, il avait découvert sa véritable voie, celle des terres émaillées et vernissées à la façon de l'Orient. Ils l'avaient vu parvenir, dans l'ascension ininterrompue de son génie du décor, à cette dernière période des expositions de la Galerie Hébrard, que la mort devait sitôt fermer, où, maître de tous ses moyens, il avait su discipliner et ordonner sa fougue de couleur où, du décor géométrique ou inspiré de la nature, il s'était élevé à l'emploi de nobles figures humaines ou animales.

Mais si elle n'eut rien d'inattendu, la leçon de Galliera n'en a pas été moins impressionnante. Elle a démontré jusqu'à l'évidence que la recherche des belles matières, pâtes de verre, grès, faïences, porcelaines à grand feu, pièces de haute cuisson où le feu collabore — et avec quel caprice! — avec l'artiste, ne doit pas borner son

ambition. L'argile, toute simple, la modeste terre des anciens potiers, est aussi de la céramique. C'est par elle que l'art des civilisations anciennes s'est exprimé en réalisations émouvantes et que le moyen âge et la Renaissance française nous ont laissé des pièces accomplies à qui le temps donne dans nos musées le prestige des chefs-d'œuvre.

Ces deux tendances légitimes et nécessaires ne peuvent malheureusement se rencontrer dans un même objet. On n'a pas encore trouvé, on ne trouvera sans doute jamais, le secret d'émaux capables de résister sans perdre leur éclat à certaines cuissons. Aux hautes températures, les couleurs s'étiolent, comme la végétation aux hautes altitudes. Il faut faire un choix. Méthey n'avait pas hésité sur le sien. Son amour de la couleur l'avait amené des grès aux faïences stannifères, et des faïences aux poteries vernissées où, sur une terre dégourdie, il peignait et modelait à son gré des compositions qu'un feu modéré fixait en traits éternels. Il recommençait ainsi pour son compte l'évolution qu'avaient suivie ses devanciers des siècles révolus, passant des grès, des poteries vernissées et monochromes du moyen âge aux poteries décorées par incision en terres colorées du xve et du xvie siècles, puis aux poteries revêtues par Palissy et ses émules de reliefs et d'émaux en couleurs, jusqu'au jour où les procédés de la peinture sur couverte stannifère, importés d'Italie, eurent assuré aux céramistes la conquête définitive de la couleur.

L'autre école a évolué en sens inverse. Toute une phalange d'excellents céramistes a cherché son originalité en remontant dans le passé aux formes et aux techniques les plus lointaines. Elle a volontairement fait abandon de la couleur, et sa réussite a été si complete, avec des maîtres comme Lenoble, Decœur ou Delaherche, que le goût raffiné des amateurs s'est complu à ces formes pures, à ces matières incomparables, à ces tonalités adoucies et tout en nuances. C'est admirable aussi, mais c'est autre chose.

Méthey n'a pas laissé d'élèves. Réjouissons-nous en. Un art aussi personnel doit disparaître avec l'intelligence créatrice qui l'a conçu. Il est bon qu'il y ait eu un Méthey. Des sous-Méthey seraient odieux, mais la technique de la terre émaillée est trop libre et trop féconde pour que d'autres, après lui, ne puissent y trouver des voies nouvelles et des applications inattendues.

Georges Bruyer, peintre, graveur et céramiste, nous a conviés, à la galerie *Artes*, à voir les siennes. Comme Méthey, son voisin d'atelier à Asnières, que, — chose curieuse! — il a ignoré, c'est la simple terre de Creil dégourdie au feu qui lui sert de support pour ses émaux d'une qualité et d'un éclat exceptionnels. Dans sa production, point de pièces de forme. Il ne cuit que des panneaux, — j'allais écrire des tableaux, — qu'il égaie de sujets aimablement anecdotiques. Sa technique est excellente, ses émaux d'une rare égalité de cuisson. Il a en mains un admirable instrument, tout prêt à l'employer, si on le lui demande, au décor intérieur ou extérieur des édifices. Philibert de l'Orme, au nom du classicisme intégral, proscrivait des façades du château de Madrid les terres cuites de Della Robbia. Nos architectes contemporains sont moins intransigeants. La place des terres émaillées, vibrantes de couleur, de Georges Bruyer, est tout indiquée dans leurs constructions, surtout s'ils font appel au béton armé. Je les vois très bien sur le pourtour d'un stade pour les olympiades,

en frise d'athlètes et de coureurs noblement stylisée. Le talent de M. Bruyer est assez souple et assez sincère pour se hausser à des compositions en rapport harmonieux avec l'édifice.

Ce n'est pas seulement en France, d'ailleurs, que la terre émaillée est en honneur. Dans la récente exposition d'art irlandais, où j'ai vu de bien curieux bijoux exécutés à l'École métropolitaine des Arts de Dublin et à l'Association irlandaise des arts décoratifs, Miss Eva K. Mac Kee a présenté de savoureuses poteries décorées dans le goût vieil irlandais. Les émaux sont gras, solides, d'une tonalité franche, et l'artiste a borné son décor à une frise étroite courant au bord du vase. C'est un excellent exemple à proposer à nos industriels, qui pourraient ainsi, et à bon compte, décorer des services d'usage dans un goût original et moderne.

Henri CLOUZOT,
Conservateur du musée Galliera.



A. Méthey.
Dessin original pour une coupe
en poterie émaillée.



Cl. Vizzavona.

G. Van Houten. — Un mariage a la Madeleine.
Salon des Indépendants.

ACTUALITÉS

LES EXPOSITIONS

L'ART IRLANDAIS. — LES INDÉPENDANTS

Rêve et réalité, ce seul mot d'Irlande exprime un long passé de pieuse légende et d'histoire violente : images contrastées de pensées contemplatives et de luttes séculaires, de calme et de fièvre, de lentes résignations et de brusques révoltes, que la regrettée Augusta Holmès a suggérée dans un ardent poème symphonique portant pour titre ce beau nom.

Malgré des siècles de souffrance, l'art n'est pas absent de « l'Ile des Saints ». Mais, peintres ou sculpteurs, les artistes irlandais se sont trouvés confondus, jusqu'à présent, avec ceux de l'Angleterre proprement dite et de l'Écosse : à nos Salons annuels, aux deux expositions décennales de 1889 et de 1900 et, plus récemment, à la grande manifestation d'art décoratif qui groupait, au printemps de 1914, dans le hall de notre pavillon de Marsan les héritiers de William Morris, l'étiquette officielle de « Royaume Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande » n'autorisait pas d'autres sélections : on comprend donc l'intérêt, tout à fait actuel et spécial, qui s'attache à l'*Exposition d'art irlandais* récemment ouverte à Paris.

Ici, pour la première fois, à l'occasion d'un « congrès mondial », l'art, à son tour, fait profession de « séparatisme » et nous découvrons, en effet, une peinture saine et franche, qui ne dédaigne point la couleur, mais qui ne rappelle exactement ni le coloris sanguin de la palette écossaise, ni la joliesse plus ou moins littéraire et les tons vifs de la peinture britannique, sans parler des modernes harmonies de la

peinture américaine dont l'influence voyageuse est venue se mêler à son heure aux vertus éducatrices de la vieille Europe; l'art de l'Irlande emprunte et modifie la technique de son impérieuse voisine; il parle son langage avec un accent particulier, pareil à la prononciation de la langue anglaise sur des lèvres de Belfast ou de Dublin : témoignage expressif de l'indépendance native des Celtes!

Et, d'autre part, tandis que les poncifs nouveaux de nos Salons d'Automne ont envahi toute l'Europe et nous reviennent menaçants du fond des pays slaves, la jeune peinture irlandaise nous ramène à trente ans en arrière, dans un passé fertile en souvenirs, où revivent les premiers Salons de la Société nationale au Champ-de-Mars, alors que la couleur chantait, brillante ou mystérieuse, autour de Sargent et de Whistler; aussi bien, sans nous parler spécialement de l'âme irlandaise, quelques-uns de ses plus grands noms nous étaient-ils depuis longtemps familiers : connus de tous les amateurs parisiens, ces artistes irlandais ont exposé dès leur jeunesse à tous nos Salons, après avoir fait, pour la plupart, leurs études dans les ateliers de nos maîtres, à côté des peintres du Nouveau-Monde : de là, ces traits de ressemblance et ce culte persistant de la couleur, qui résiste aux caprices plus ou moins barbares du nouveau siècle.



Sir John Lavery — Portrait de M. Arthur Griffith.
Exposition d'art irlandais.

Voici, par exemple, le plus réputé parmi nous, Sir John Lavery, dont le nom rappelle tant de jolis visages : aujourd'hui, le féministe apparaît plus sévère avec une vigoureuse série de portraits d'hommes politiques et deux tableaux d'actualité : *la Bénédiction des drapeaux* et *les Funérailles du maire de Cork*, dans la pénombre irisée

des vitraux. Nous connaissions aussi M. J. J. Shannon, le portraitiste de *Miss Lilah Mac-Carthy dans le rôle de « la Femme muette »*, et M. Gerald Kelly, le coloriste qui songe à la féerie de l'Orient, peut-être en mémoire de Thomas Moore et de *Lalla Rookh*. L'Espagne attire pareillement M. Tuohy, l'auteur d'un nu qui semble d'autant plus gracieux que la grâce a passé de mode...

Plus résolûment irlandais, se révèle ici M. Sean Keating dans *la Fête de sainte*

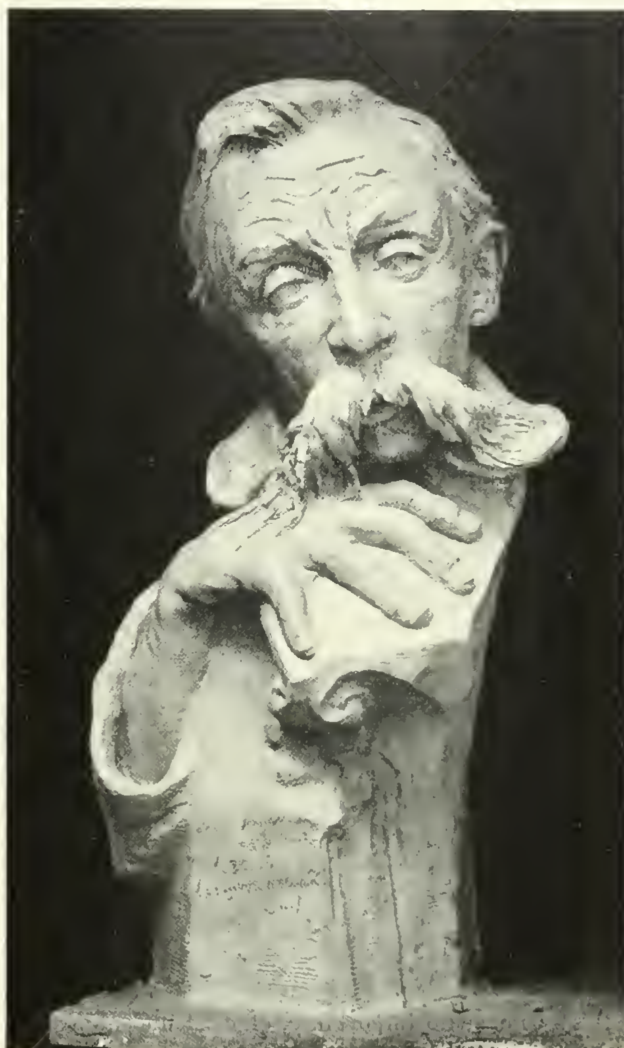


Sean Keating. — La fête de sainte Brigitte.
Exposition d'art irlandais.

Brigitte, illuminée gravement par la sérieuse douceur de quelques figures virginales : c'est le morceau typique et le plus original de l'exposition, celui qui nous conduit le mieux au cœur de l'Irlande. Ailleurs, ce peintre absolument autochtone cultive le symbole en remplaçant la naïveté des préraphaélites par une nuance imperceptible d'humour ou d'observation tragique : *Vanité des vanités, tout n'est que vanité...*

Plus mystérieux encore, *le Rêve au clair de lune*, de M. Geo Russel, se recommande par une pâleur un peu cazinesque et bien différente du nocturne chaudement étoilé d'un Beltran y Masses sous le ciel d'Espagne. Dans la note populaire et plus réaliste, Mme Grace Henry nous montre les commères provinciales, M. Jack B. Yeats, l'animation des foires et des courses, M. William Connor, *un Cortège orangiste à Belfast.*

Si les figures expriment la permanence de la race, les paysages dépeignent l'éternité de la nature : mais le paysage ne traduit le monde extérieur qu'à travers le prisme du paysagiste et de son temps, et si les compositions d'un Claude, les vues d'un Richard Wilson, contemporain de Joseph Vernet, les « souvenirs » mêmes d'un Corot ne nous disent point toute la campagne de Rome, le paysage irlandais nous laisse beaucoup à deviner de l'île d'émeraude, de la verte Erin, malgré le talent de miss Eva Hamilton et de MM. Osborne, O'Brien, E. M. O'Rorke Dickey, W. J. Leech et P. Vincent Duffy. Le plus saisissant de tous ces paysagistes locaux est M. Paul Henry, brossant de verve l'âpreté des rochers escarpés ou la tristesse des tourbières lointaines dans les jours froids et les maisons basses sous l'immense chevauchée des nuées.



René Pajot. — Buste d'Émile Verhaeren.
Salon des Indépendants.

A côté d'une sculpture très clairsemée et des bustes vivants de M. Power, une contribution très variée d'art décoratif met en lumière les illustrations de M. Harry Clarke et les reliures de Miss Eleanor Kelly, parmi de nombreux objets d'art qui trouveront bon accueil au musée de Dublin reconstitué par Hugh Lane en vue d'un avenir qui reste un secret.

En même temps, s'ouvrait au Grand-Palais la trente-troisième exposition de la *Société des Artistes indépendants :* c'est, dorénavant, dans ce décor monumental, le premier en date de nos quatre grands Salons annuels et le plus impartial ou le plus

rationnel de tous, puisqu'il est resté, depuis 1884, fidèle à la devise de sa fondation : « Ni jury, ni récompenses » et qu'il n'admet d'autre juge que le regard du public. Mais ce principe lui-même n'est pas sans danger, car il favorise le nombre grandissant des sociétaires : le catalogue de 1922 ne compte pas moins de 3.797 numéros, où la peinture surabonde parmi l'éparpillement de la sculpture et des objets d'art. Que de peintres, ou plutôt que de barbouilleurs et de pasticheurs ! *Magna pingendi cacoethes...* La frénésie de peindre ne serait-elle pas le mal de ce siècle, comme la mélancolie des poètes phtisiques ou maudits fut le mal du siècle dernier ?

Au surplus, combien cette pléthore est pauvre et trahit une année maigre ! Rarement la quantité se montra plus apte à faire briller l'absence de la qualité... La tentative d'un nouveau classement par ordre alphabétique facilite beaucoup les recherches, mais accuse plus que jamais la stérilité de cette abondance : dans chacune des salles de cet interminable Salon vous trouverez de tout, depuis la sagesse la plus écolière ou la plus sénile jusqu'aux gageures les plus récemment *cubistes* ou *dadas*, en passant par toutes les brutalités rudimentaires des formules en vogue : il est impossible, ici, de risquer un procès de tendances : nous ne sommes plus au Salon d'Automne, qui se proclame lui-même une secte agissante au service d'un idéal farouche, devenu si vite un poncif nouveau !

Çà et là, toute l'histoire artistique d'un siècle s'ébauche en ce froid capharnaüm : à défaut de l'impressionnisme et de sa virtuosité lumineuse, que devait représenter cette année l'octogénaire Claude Monet, revoici le néo-impressionnisme et sa technique de la division des tons, avec les claires marines du président de la Société, M. Paul Signac, et les pâles idylles de M. Hippolyte Petitjean : deux « indépendants » de la première heure.

Mais Cézanne et Gauguin demeurent les oracles auprès des adeptes d'un nouvel art qui répudie la beauté de la forme autant que les attraits du métier. Les meilleurs donnent des inquiétudes : *la Bédouine porteuse d'eau* ne nous fait pas oublier les études italiennes de M. Mainssieux; *le Concert sur la terrasse* ne tient guère les promesses de M. Barat-Levraux; la formule russe des grosses têtes continue de sévir sur la vision de MM. Brodovitch et Charles Guérin; les nus de MM. Sabbagh et Favory ne sont que des modèles déshabillés. Si M. Valdo Barbey s'évade adroitement du cubisme, comme l'a déjà fait M. Jean Marchand, les déformateurs se réclament de M. André Lhote, que la complaisance de la jeune critique et d'un beau peintre-écrivain rapproche trop volontiers de M. Ingres ! La crise persévère et l'heure est morose, parce qu'elle dévoile un art sans âme et sans vie.

Et surtout, pas d'œuvres révélatrices ni de floraisons spontanées, pas de grandes toiles ! Une seule importante, et c'est un panneau décoratif dans l'inégale section belge : *un Mariage à la Madeleine*, où nous retrouvons la fermeté linéaire, l'instinct du style et l'effort méritoire vers la synthèse que M. Georges van Houten montrait au Salon d'Automne de 1919 dans son portrait de *M. Théodore Duret*, l'historien des impressionnistes. Il y a des qualités dans *la Flûte pastorale* de M. Tessancourt, malgré ce fond de paysage exagérément stylisé. Le carton de tapisserie, que M. Igounet de Villers a spirituellement intitulé *l'Adieu aux fortifs*, hérite agréablement de la meilleure tradition française. En son audacieuse et discrète intimité, *la Femme qui se coiffe*, de M. Lucien Madrassi, respire une atmosphère de distinction bien rare parmi tant de nus difformes ou répugnants, de paysages boueux et de sommaires natures mortes !

Aussi bien, avec un peu de patience et de bon vouloir, découvre-t-on facilement l'artiste entre tant d'amateurs de tous pays! Nous saluons d'abord de vieilles ou récentes connaissances au passage : les intimistes Durenne, Maurice Savreux, Tristan Klingsor et sa *Jeune femme écrivant*, Mlle Karpelès et son nu délicat, l'orientaliste Suréda, le Japonais Foujita, le dessinateur Ciolkowski, poète de l'arabesque, les graveurs Lespinasse et Cluzeau, les paysagistes Ladureau, Peské, René Juste, Paul Morchain, Vivrel, Hourtal, Pellerier, Georges Besnus, qui soutient un nom cher aux amis du paysage; Mme Suzanne Pichon, fidèle à la limpide beauté de l'atmosphère italienne; M. Alexandre Urbain, dont les libres et larges études contrastent avec les schémas lumineux de MM. Gaston Balande et Pierre Bompard. L'avant dernier Salon de la Société nationale nous avait déjà signalé le talent d'un peintre grec qui peint l'immortelle splendeur de la Grèce, M. Kogevinas; mais nous ne connaissions pas encore MM. Huyot, Sassy, de Botton, Kerneur et Cerny.

Barbare ou traditionnelle, la sculpture apparaît plus rassurante que la peinture avec le joli petit *Bacchus* en bois, de M. Auguste Guénot, et quelques bustes de MM. Benneteau, Mateo Hernandez et Pimienta, l'auteur du *Pître*. Le *Poilu* de MM. Jan et Joël Martel paraît trop directement modelé sur celui de M. Costa. La réussite la plus intéressante est, sans contredit, le buste de *Verhaeren* par M. René Pajot, parce qu'il est vivant avec profondeur, comme l'âme du poète : ici, d'accord avec l'expression, la plastique devient le miroir d'une pensée.

Raymond BOUYER.

LES REVUES

LES REVUES D'ART D'ANGLETERRE ET D'AMÉRIQUE

La plupart des études publiées ces mois-ci dans les revues d'Angleterre et d'Amérique ont trait, comme presque toujours, à l'art italien, aux primitifs surtout. Dans le *Burlington Magazine* (octobre et décembre), M. T. Borenius et E. Sirén discutent une prédelle florentine attribuée à Compagno di Agnolo, et une *Sainte Ursule* qui serait l'œuvre de Guariento; M. J. Schlosser croit retrouver dans deux statuettes de plâtre figurant un bûcheron et son fils, des musées de Vienne et de Berlin, l'œuvre d'Andrea Riccio ; et M. Giuseppe Fiocco nous fait part de la découverte intéressante qu'il vient de faire, dans la chapelle de S. Tarasio de l'église S. Zaccaria de Venise, de fresques longtemps attribuées à Andrea da Murano, et qui furent peintes par Andrea da Castagno avec l'aide d'un certain Francesco de Faenza, lors de son voyage à Venise en 1442, comme le prouve une inscription retrouvée par M. Fiocco.

Art in America (octobre-décembre) contient plusieurs articles sur des œuvres d'art italiennes dans les collections d'outre-mer; notamment une étude par F. M. Perkins sur un tableau attribué à Titien qui figure un personnage de sexe incertain, qui a été identifié jusqu'à présent comme étant une Diane, mais qui, suivant M. Perkins serait plutôt Adonis; M. Van Marle donne à Andrea Pisano une statuette de la Vierge et de l'Enfant, œuvre de provenance inconnue, récemment acquise par le musée de Providence, et émet l'hypothèse hasardeuse qu'elle faisait partie de la décoration de la porte de bronze exécutée par ce sculpteur pour le Baptistère de Florence;

M. R. Offner termine son étude sur le peintre florentin Niccolo di Pietro Gerini, étude écrite dans un style dont la qualité dominante n'est pas la clarté ; enfin M. Berenson s'enthousiasme pour un beau portrait de jeune homme qu'il attribue à Botticelli.

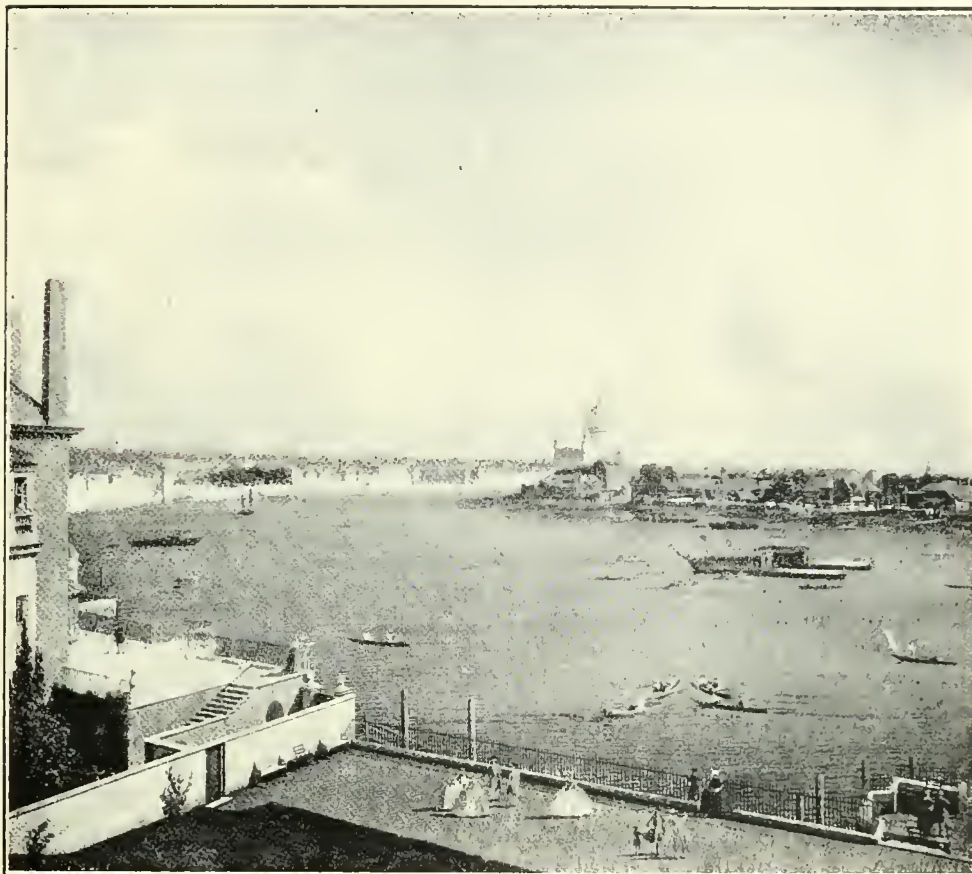
Mais la série des contributions la plus importante sur l'art italien est, sans contredit, celle sur Canaletto, notamment sur son voyage en Angleterre, sujet très à la mode en ce moment, et, — ce qui est peut-être plus curieux encore, — une trouvaille de M. W. G. Constable (*Burlington Magazine* de décembre) à propos des douze célèbres tableaux, jusqu'ici attribués à Guardi, figurant les processions et fêtes des doges, dont plusieurs se trouvent au Louvre.

Pour le voyage en Angleterre, c'est Mrs. H. Finberg qui a eu le mérite de l'étudier à fond dans un long article publié dans l'Annuaire de la Walpole Society (août 1921). Elle y consacre encore quelques pages dans le *Studio* (janvier), tandis que M. Simonson discute le même sujet dans le *Burlington* du même mois. Bien que quelques-unes des nombreuses toiles exécutées par le peintre pendant ses deux séjours en Angleterre (1746-1751 et 1752 à 1754-1755 ?) soient admirables, en particulier les études du pont de Westminster, il est indiscutable que la plupart d'entre elles sont inférieures à celles des autres périodes. Canaletto y a conservé sa vision vénitienne pour ainsi dire intacte, et il s'est contenté d'interpréter l'Angleterre à la manière de Venise. Rien de plus curieux à cet égard que le tableau ravissant de *la Tamise vue de Richmond House*, reproduit ici, qui est la première œuvre peinte par Canaletto après son arrivée en Angleterre en mai 1746 : ne dirait-on pas une vue du Grand Canal, avec ses bords peuplés de gracieux petits personnages, ses bleus lumineux et, dans le fond, la coupole de Saint-Paul, qui remplace assez bien celle de la Salute ?

Puisque nous sommes sur le chapitre des voyages de Canaletto, il est curieux de constater que nul critique, autant que je sache, ne s'est avisé de rechercher les traces d'un passage du peintre à Paris. Il semble pourtant naturel qu'il ait visité cette ville à l'occasion de ses deux voyages en Angleterre, soit en 1746, soit en 1751, au plus tard, et il paraît certain qu'il y est même resté quelque temps, si l'on tient compte d'une *Vue de la Seine et de la ville de Paris, figures et bateaux*, sur toile, signée (H., 62 duimen × L. 1 el 30 duimen, c'est-à-dire 1 m. 64 × 1 m. 80), qui passa à une vente faite à Amsterdam le 6 mai 1845 (n° 27 du catalogue). N'est-ce pas à l'occasion de ce voyage à Paris que Canaletto exerça une certaine influence sur Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet, qui exposa vers 1752-1753 des vues de la Seine ?

Peut-être aussi, un jour, reconnaîtra-t-on, dans la série des douze tableaux des processions et fêtes des doges, une commande faite au peintre, vers cette époque, par quelque mécène parisien ou anglais. Mais, jusqu'à présent, on ignore l'origine de cette célèbre suite de tableaux, dont sept se trouvent au musée du Louvre, deux à Nantes, les autres aux musées de Bruxelles, de Toulouse et de Grenoble. Elle a été gravée par Brustolini vers 1763 avec la mention : *Antonius Canal pinxit*, et pendant longtemps on accepta cette attribution. Le catalogue du Louvre par Villot donnait encore ces peintures à Canaletto (nos 91-97). Mais, à une date que j'ignore, la suite a été enlevée à ce dernier pour être attribuée à Guardi. Or, M. Constable a eu la chance de retrouver au Musée britannique quatre dessins de la série, dont *la Procession du Doge à S. Zaccaria*, reproduit ci-après pour que les lecteurs de la *Revue* puissent comparer avec le tableau du Louvre. Comme ces dessins sont certainement de Canaletto, il semble que la question de l'attribution de la série à cet artiste soit

définitivement tranchée et qu'il faille abandonner l'hypothèse d'après laquelle on la donnait à Guardi, — hypothèse qui ne reposait d'ailleurs que sur des détails de style bien fragiles, car, comme le remarque justement M. Constable, Canaletto ne peignait pas seulement dans la manière un peu sèche et appliquée de tableaux tels que



Cl. du « Studio »

CANALETTO. — VUE DE LA TAMISE, PRISE DE RICHMOND HOUSE (1746).

Goodwood House, collection du duc de Richmond.

la *Santa Maria della Salute*, du Louvre, il usait aussi d'un faire large et libre, comme on le voit dans *la Scuola di San Rocco*, de la Galerie Nationale de Londres.

Parmi les études sur l'art français, signalons celle de R. Marle (*Art in America*, décembre) sur quelques morceaux de sculpture française du XIIe siècle, notamment un *Roi de Juda*, du Metropolitan Museum, qui se rapproche des statues de Bourges et de Loches, et un *Saint Pierre tenant les clefs* (musée de Providence) du même style que les statues de l'église de Sainte-Croix à La Charité-sur-Loire.

R. P. Bedford étudie, dans le *Connoisseur* (octobre), le petit buste en marbre de Voltaire (1768) par le sculpteur franc-comtois Rosset l'aîné, buste qui vient d'entrer

au South-Kensington Museum et qui appartient à la longue série des bustes de l'écrivain exécutés par cet artiste.

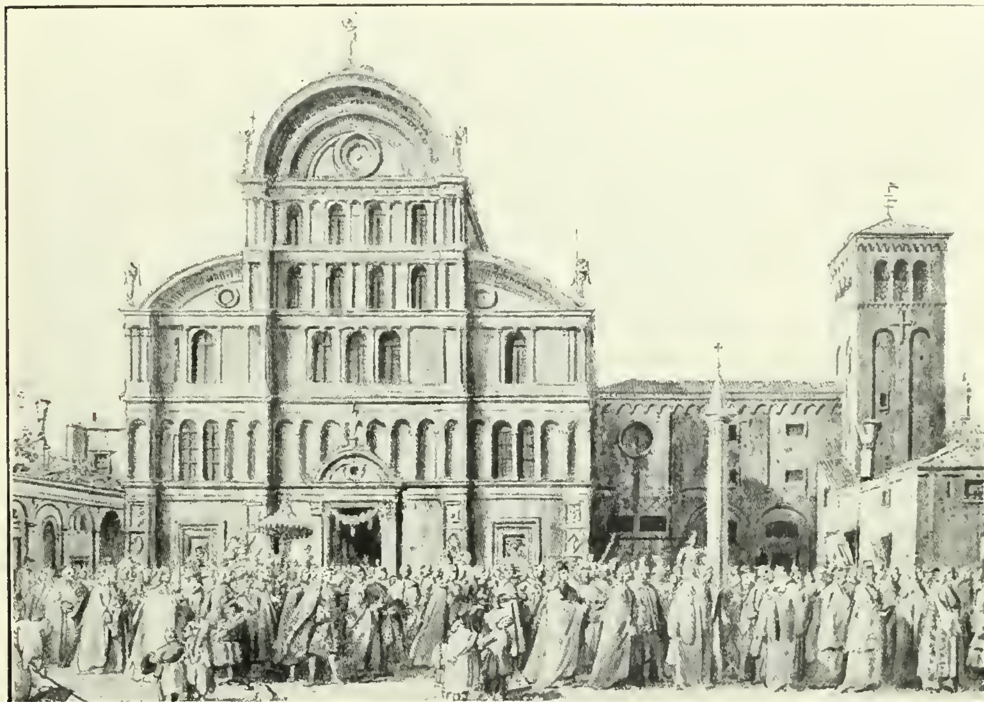
La collection des pastels de La Tour à Saint-Quentin, actuellement exposée au Louvre, s'est augmentée récemment de deux œuvres du maître prêtées par des collectionneurs parisiens. L'histoire de ces deux portraits, que retrace brièvement M. Elie Fleury dans le *Burlington Magazine* (janvier) est très curieuse. On identifie le portrait d'homme comme étant celui de *Dumont le Romain jouant de la guitare*, qu'exposa La Tour au Salon de 1742; c'est une très belle œuvre, dont les mains surtout sont merveilleuses, et qui nous fait regretter davantage le mauvais état du second portrait de Dumont en train de peindre, que fit La Tour six ans plus tard et que possède le Louvre (n° 1861).

Notons en passant, qu'il faudrait, semble-t-il, reconnaître aussi dans le pastel représentant un inconnu, de la collection de Saint-Quentin (n° 38), — préparation souvent dite, sans aucune preuve d'ailleurs, de Chardin pour son portrait perdu du Salon de 1761, — un autre portrait de Dumont. Malgré la différence de pose et de coiffure, les deux portraits de 1742 et de 1748 représentent le peintre de trois quarts, sans poudre et avec un mouchoir noué autour de la tête, tandis que, dans la préparation, il est vu presque de face et il a les cheveux poudrés; c'est bien le même personnage, comme le prouvent l'expression des yeux, la ligne des sourcils, le nez, la bouche et le menton.

Le second des nouveaux portraits de La Tour, qui est aussi exposé au Louvre, est bien moins séduisant, quoiqu'on puisse à peine croire qu'il a passé en vente, l'année dernière encore, avec l'attribution fantaisiste à Mme Vigée-Lebrun ! C'est un portrait de femme, portant un déshabillé de satin blanc, et accoudée sur une table où l'on voit un livre de Newton. Le possesseur du tableau le considère comme le portrait que fit La Tour en 1753 de *Mlle Ferrand méditant sur Newton*, — méditation qu'on peut qualifier de purement mondaine, puisque le modèle tourne tranquillement le dos à son gros bouquin pour regarder le spectateur.

On vient d'éclaircir, au moins en partie, un petit mystère qui avait toujours intrigué les biographes de Gainsborough. De ce que la rente de deux cents livres que recevait la jeune femme du peintre, Marguerite Burr, lui fut payée par le duc de Bedfort, on avait supposé qu'elle était la fille naturelle de ce dernier. Mais les documents et la correspondance échangée entre le peintre et son ami, l'avoué James Unwin, correspondance que publie M. S. E. Harrison dans le *Connoisseur* (janvier-février), démontrent que c'était non pas le duc de Bedfort, mais le duc de Beaufort (probablement Charles-Noël Somerset, qui mourut en 1756) qui payait cette rente. Le fait que les Beaufort descendaient du roi Edouard III cadre bien avec l'orgueil de Mme Gainsborough, qui avait l'habitude de se vanter d'être, elle aussi, de sang royal. En plus de cette mise au point, un peu décevante, sans doute, pour les critiques doués d'une grande imagination qui avaient cru voir une ressemblance frappante entre Mme Gainsborough et le duc de Bedfort, cette correspondance, tout en étant d'une lecture agréable, est pleine de révélations fort précieuses sur Gainsborough intime. Toutefois, elle ne nous apprend pas grand'chose de nouveau sur ses portraits, dont un des plus beaux, celui de M. Abel, musicien et ami du peintre (1777), est étudié par M. Roberts dans *Art in America* (décembre).

Les œuvres de jeunesse de Velazquez continuent à passionner beaucoup la critique et M. A. L. Mayer étudie dans le *Burlington* (janvier) deux tableaux attribués à cette période de la vie du peintre. Le premier, un *Sénèque mourant*, où l'influence de Ribera est dominante, serait, suivant l'avis de l'auteur, antérieur à *l'Adoration des Mages* du Prado. On a toujours lu la date de ce tableau : *1619*. Mais un examen



Canaletto. — Procession du doge a S. Zaccaria.

Dessin. — Londres, Musée britannique.

du dernier chiffre a convaincu M. Mayer qu'il s'agit non d'un neuf, mais d'un sept. En ce cas, nous aurions affaire à un peintre encore plus précoce qu'on ne le croyait. Le deuxième tableau, un *Saint Jean-Baptiste au désert*, de l'ancienne collection Standish, serait un peu postérieur au *Sénèque*.

Florence INGERSOLL-SMOUSE,
Docteur de l'Université de Paris.

GUARDI, PEINTRE DE FIGURES

Il y a quelques mois, un amateur parisien, M. René Lalou, achetait une peinture attribuée à Tiepolo et représentant *le Jugement de Pâris* (toile; h., 40 cent.; l., 55 cent.). M. Henry Lapauze, ayant eu l'occasion d'examiner ce tableau, reconnut d'emblée la main de Francesco Guardi dans le paysage qui servait de fond à la composition; l'étude des figures et de la couleur le confirmèrent dans

son opinion, et cette première découverte fut pour lui le point de départ d'une série de trouvailles heureuses dont il donne le résumé, magnifiquement illustré, dans *la Renaissance de l'art français* (janvier 1922). Sur ces entrefaites, il advint, en effet, que M. Lapauze rencontra à Venise M. Fiocco, inspecteur des musées de la ville, qui se préoccupait justement de restituer à F. Guardi toute une décoration à sujets de *l'Histoire de Tobie* (à l'église de l'Angelo Raffaele). Les deux chercheurs échangèrent leurs idées et se trouvèrent entièrement d'accord. Étudiant la question de concert, M. Lapauze et M. Fiocco ont pu rendre au spirituel paysagiste de Venise plusieurs importants tableaux à figures, dont les plus remarquables appartiennent à la galerie Stucky, à l'église de Vigo d'Anaunia et à diverses collections privées. Ces œuvres, jointes à celles du même genre qu'on a pu signaler dans les ventes publiques de ces dernières années, au *Parloir des religieuses* et au *Ridotto* du musée Correr, que l'on veut maintenant retirer à Pietro Longhi, portent à quatorze les productions actuellement connues de F. Guardi, peintre de figures, — ce qui ne tend à rien de moins qu'à le placer sur le même plan que Tiepolo, au premier rang parmi les peintres vénitiens du XVIIIe siècle. — E. D.

UN PIETER DE HOOCH INCONNU

Il est depuis peu au Musée national d'art ancien de Lisbonne, où l'a fait entrer M. José de Figueiredo, directeur des musées, qui avait eu le mérite de le découvrir, il y a quelques années, au palais royal d'Ajuda. Dans la *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1921), Mlle Clotilde Misme décrit très joliment cette *Conversation* (toile; h., 0,63; l., 0,745), en même temps qu'elle précise la place qu'on peut lui assigner dans l'œuvre de son auteur. Cette réunion de dames et de cavaliers devisant, buvant et fumant dans un luxueux intérieur, offre tous les caractères de l'art de Pieter de Hooch aux approches de 1670 et doit être assez proche des *Joueurs de cartes* du Louvre. Elle est à peu près au point de départ de la troisième manière du maître, quand, après avoir peint des « corps de garde », puis des intérieurs paisibles, ordonnés et discrets, il aborde des compagnies mondaines aux décors et aux acteurs plus cossus, que l'évolution des mœurs l'avaient amené à représenter. Pieter de Hooch en vient à des réunions moins familiales. Il les montre parfois, comme ici, dans le cadre de ces douteuses « maisons à musique », dont parlent les étrangers visitant Amsterdam au XVIIe siècle. Par les mérites de la composition, la qualité de son clair-obscur, la savante modulation des nuances, le tableau de Lisbonne tient encore aux meilleures productions de l'artiste, mais l'effet de lumière déjà moins simple, certaines lourdeurs, certains détails de technique révèlent déjà des indices du déclin. — E. D.

STEPHAN SINDING

Le *Bulletin* du 15 février a annoncé la mort, à Paris, à l'âge de soixante-quinze ans du grand sculpteur norvégien, naturalisé Danois, Stephan Sinding. Une aimable communication de la Glyptothèque Ny-Carlsberg, à Copenhague, nous permet de reproduire l'œuvre que l'on considère comme la plus représentative du talent de ce bel artiste : c'est la *Femme barbare emportant le*



Cl. de « la Renaissance »

F. Guardi. — Le Jugement de Paris.

Collection de M. René Lalou.



Stephan Sinding. — Femme barbare emportant le corps de son fils tué a la guerre.

Copenhague, Glyptothèque Ny-Carlsberg

corps de son fils tué à la guerre, dont la simplicité de ligne, la noblesse de sentiment et la maîtrise d'exécution assurèrent, dès qu'elle fut exposée en 1883, la célébrité du sculpteur. Les qualités de ce chef-d'œuvre, on les retrouve dans toutes les productions de Sinding et jusque dans *l'Offrande*, qu'il avait naguère achevée et que les Norvégiens ont donné à la Ville de Paris pour la chapelle de la Sorbonne. C'était un grand ami de la France, où il s'était fixé depuis une dizaine d'années et qu'il n'avait point voulu quitter pendant la guerre, comme il l'a raconté dans ses *Mémoires*, publiés récemment et où il a rendu un touchant hommage aux vertus françaises.

Le gérant : Denis.

PARIS
IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, rue Godot-de-Mauroi, 12



Pieter de Hooch. — Conversation.
Lisbonne, Musée national d'art ancien.



Tapisserie flamande, a sujet indéterminé (début du xvie siecle).

Cette pièce (h., 3 m. 85 ; l., 3 m. 20) a réalisé la plus haute enchère de la vente de la collection du comte de Reiset : 130.000 francs

NOTRE TRIBUNE

LA VILLE DE PARIS ET SES ÉGLISES



Lorsque la loi de séparation eut été votée, la Ville de Paris vit son domaine artistique augmenté subitement de toutes les richesses contenues dans ses églises. C'était une centaine de galeries, d'importance inégale il est vrai, dont il fallait assurer la gestion. Le directeur des Beaux-Arts, M. Falcou, et son chef d'état-major, M. P.-J. Laurens, eurent vite fait d'organiser une discrète surveillance administrative sur ce domaine agrandi. D'abord, il fallut reviser les vieux inventaires; ils dataient du second Empire; ils avaient pris de l'âge et durent être rajeunis. Pour un grand nombre d'églises, les plus récentes et les moins importantes, les inventaires manquaient même complètement et tout était à faire. Tout fut fait sans que l'administration demandât des fonctionnaires de renfort. Les catalogues furent même mis à jour sans que la Préfecture de Police eût à intervenir.

Ce n'était rien encore. Ces vieilles peintures, ces sculptures, ces vitraux, il fallait les « conserver », c'est-à-dire les maintenir en bon état, les soigner au besoin et, aussi, les montrer, ou tout au moins les rendre visibles, car enfin les belles choses sont faites pour être vues. L'inspection avait révélé que là une peinture était en train de mourir sous la moisissure, tandis qu'ailleurs un vitrail ne laissait plus filtrer qu'une pauvre lumière à travers la crasse déposée par trois ou quatre siècles. Des nettoyages discrets s'imposaient. On demanda donc au Conseil municipal quelques milliers de francs; il donna tout ce qui lui fut demandé. Jamais on n'a vu cette assemblée élever la moindre objection aux sacrifices utiles, chaque fois que la beauté de notre ville y était intéressée.

Mais ces opérations sont souvent suspectes; l'amateur est toujours

un peu soupçonneux; il a ses habitudes; dégagez un tableau lumineux d'une vieille peinture enfumée, il vous traite comme un criminel. Si vous essuyez la bouteille tirée de derrière les fagots, il lui semble que vous enlevez au vin son bouquet. D'ailleurs, tous ces objets sont « classés » et l'on ne peut y toucher sans attenter aux lois du royaume. Prudemment, la Direction des Beaux-Arts ne se mit en campagne qu'après avoir pris avis de commissions composées d'artistes qui donnèrent sans compter leur compétence et leur dévouement. Nulle opération ne fut entreprise sans une consultation préalable au chevet du malade.

Cette campagne fut, hélas ! interrompue bien vite par la guerre. La mobilisation nous surprit sur nos échafaudages. Les travaux furent repris au lendemain de l'armistice. Il serait fastidieux d'énumérer tous les soins qui ont été donnés ainsi à de vieilles choses un peu abandonnées. Toutefois, il me paraît utile de citer quelques opérations particulièrement heureuses, car les historiens de l'art y peuvent trouver profit.

Dans la première chapelle de droite de l'église Saint-Paul-Saint-Louis, se dresse un grand Christ en marbre de Germain Pilon. Il a été mis là, dans la chapelle des baptêmes, parce qu'on a cru y reconnaître un Christ baptisé. En réalité, cette figure est celle du Christ ressuscité; il devait entrer dans un ensemble auquel appartenaient deux soldats couchés, sculptés par quelque élève, et actuellement au Louvre. Les derniers historiens de Germaīn Pilon parlent négligemment du Christ de Saint-Paul, ou même ils le passent sous silence. Ce dédain s'explique par l'état dans lequel se présentait autrefois la statue. Elle était à demi engagée dans une gangue de plâtre, grossièrement modelée, supplément de draperie ajouté par quelque pudibond qui trouva ce Christ trop peu vêtu. Et vraiment, l'aspect de cette figure était déconcertant; le marbre et le plâtre paraissaient se réconcilier dans un amalgame d'égale malpropreté ; les extrémités étaient finement ciselées, tandis que le tronc semblait d'un bousilleur. On comprend que les historiens aient hésité à donner un avis devant ce visage masqué. Maintenant que le masque a été retiré, qu'ils aillent voir; ce Christ est la plus rayonnante figure qu'ait sculptée Germain Pilon; un long corps, souple, vibrant; du marbre sensible, frémissant; le Louvre n'a rien d'équivalent. C'est M. Aubé, le charmant sculpteur, qui a renouvelé sur cette figure de Christ le miracle de la résurrection. C'est lui qui a dégagé le corps si fin de sa hideuse carapace. Avant de mourir,

tué par les chagrins de la guerre, il a révélé un chef-d'œuvre de son ancêtre de la Renaissance.

Quelques peintures ont été réveillées sous leur poussière d'abandon et d'oubli. Je ne rappelle pas les plus illustres : le Largillière et le de Troy de Saint-Étienne-du-Mont, si bien enfouis dans les hauteurs obscures d'un déambulatoire, que les photographes avaient dû renoncer à les reproduire et que les historiens s'habituaient à les ignorer. Il est sans doute, à notre époque, bien peu d'admirateurs de Simon Vouet. Son *Martyre de saint Eustache*, à l'église Saint-Eustache, a été nettoyé ; allez le voir. C'est un tableau magnifique, parfaitement conservé. Ici encore, comme pour Largillière et Germain Pilon, le Louvre ne nous présente rien de cette allure.

Des noms obscurs ou ignorés nous ont été révélés par ces œuvres que l'on ramenait au jour. Connaissez-vous Claude Vignon ? Fort peu, sans doute. Guillet de Saint-Georges lui a pourtant consacré une de ces biographies qui inspirent la plus furieuse curiosité de son œuvre. En voici des extraits : « M. Vignon vint à Paris, âgé de 31 ans ; il s'y maria en premières noces et eut dix-sept enfants de ce premier lit... Quelque temps après, il se remaria en secondes noces, et il eut encore dix-sept enfants. » Et Guillet, raisonnable, ajoute : « Le soin d'une si nombreuse famille lui faisait redoubler celui de sa profession. » Aussi l'énumération de son œuvre est-elle copieuse. Certains détails donnent à rêver : « Ce tableau fut inventé et fini en vingt-quatre heures » ; ou encore : « En trente tableaux il représenta les actions de piété du cardinal de La Rochefoucauld ». Une telle fécondité tient du génie. Saint-Gervais possède une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui est d'une peinture robuste et franche, d'un si beau métier que les anciens inventaires l'attribuaient aux plus illustres Vénitiens. Ce tableau, légèrement nettoyé, a révélé la signature de Cl. Vignon. Qu'un historien de l'art parte de cette œuvre certifiée pour retrouver l'innombrable famille du peintre prolifique. Ce bon tableau prouve que ce Vignon qui a tant fait pour ne pas mourir, mérite vraiment d'être ressuscité.

Vint la guerre. Sous les obus, la Direction des Beaux-Arts mit en hâte à l'abri les œuvres les plus précieuses. Les anciens vitraux furent descendus dans des caves. Quand ils en sortirent, en des temps meilleurs, on s'aperçut que la monture de plomb, pour la plupart d'entre eux, n'avait

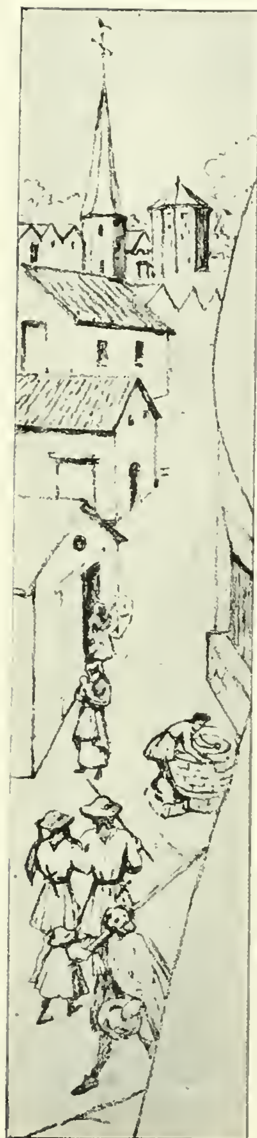
tenu jusqu'à ce jour qu'en vertu d'une vieille habitude, mais que cette habitude venait d'être rompue par un déménagement aussi brusque. La Ville consentit donc de gros sacrifices pour remettre en des plombs neufs toutes nos vieilles verrières. Elles sont armées maintenant pour une nouvelle traversée de cinq ou dix siècles.

Et voici que ce travail délicat, mais tout mécanique, nous engagea peu à peu dans des entreprises plus aventureuses. Quelques-unes de nos vieilles verrières ont subi bien des détériorations et des restaurations au cours des âges et des révolutions. La coutume était autrefois de boucher les trous de l'une avec les fragments de l'autre. Avec douze fenêtres brisées, on parvenait à en reconstituer six au complet. Les têtes, les pieds, les draperies et les architectures s'adaptaient au petit bonheur comme par un cubiste en délire; parfois, des raccommodages récents ajoutaient au désordre. Devait-on le consacrer et le fixer dans les nouvelles armatures de plomb? Il a justement paru qu'il convenait de remettre autant que possible chaque chose à sa place; mais que de lacunes! Parfois on ressentait un peu d'effroi à collaborer ainsi avec les vieux maîtres qui n'étaient plus là pour dire ce qu'ils en pensaient. Mais la Ville de Paris est aimée des dieux. Tandis que l'on essayait les combinaisons les plus ingénieuses pour reconstituer les charmantes verrières de la chapelle des catéchismes de Saint-Étienne-du-Mont, et retrouver leur aspect primitif et raisonnable, un jeune archéologue de grande érudition, M. Charles Terrasse, actuellement pensionnaire de notre École de Rome, découvrait la source à laquelle ont été empruntés les motifs de cette célèbre série. Il nous confia généreusement ce beau secret et les vitraux de Saint-Étienne ont pu, grâce à lui, être ainsi rétablis tels que les ont connus les sujets du bon roi Henri. Il y manque seulement les inscriptions en vers, des quatrains, qui garnissaient autrefois des cartouches vides maintenant. Ces inscriptions sont aussi utiles à l'effet décoratif qu'à l'intelligence des images. Que la Commission des Monuments historiques donne son autorisation et la Ville de Paris trouvera certainement un poète dans son personnel, pour donner une reconstitution raisonnable des quatrains disparus.

Louis HOURTICQ.
Professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts.

L'ÉCOLE AVIGNONNAISE

AVANT LES VAN EYCK



VUE DE VILLAGE.
Dessin
d'après un détail de *la Résurrection*
de Boulbon.
(Fin du XIVe siècle.)

Quand, vers 1416, Hubert van Eyck vint se fixer à Gand, y fonda des ateliers et peignit son immortel chef-d'œuvre, il y trouva des émules et même des précurseurs [1].

Il venait du Midi. On croit qu'il avait visité l'Italie et l'Espagne. Ce qui est certain, c'est qu'il revint dans les Pays-Bas par la France, par ce « chemin qui marche » : l'Escaut.

Seule, l'esthétique du retable de *l'Agneau mystique* prouverait qu'il séjourna en France et y reçut sa haute éducation artistique et intellectuelle; car, lorsqu'il vint en Flandre, il savait son métier et devait l'avoir appris quelque part.

Quels furent ses maîtres ? Et quelle est la ville où il se forma ? Voilà les énigmes dont nous allons essayer de trouver la clef.

Selon nous, — disons-le tout d'abord, — la ville où Hubert fit ses débuts, c'est Avignon. Et ses initiateurs, nous en avons l'intime conviction, ce furent les maîtres admirables, mais inconnus, à qui nous devons le portrait de *Pierre de Luxembourg* (mort en 1384), *la Résurrection* de Boulbon, *l'Annonciation* d'Aix, et ce chef-d'œuvre grandiose : *la Pietà*, de Villeneuve-lez-Avignon, actuellement au Louvre.

On sait qu'Avignon, comme Gand, constituait au moyen âge un centre d'art et de richesse

1. Voir : L. Maeterlinck, *Hubert van Eyck et l'école préeyckienne gantoise* (Gand, 1914); *Hubert van Eyck et les peintres de son temps* (Gand, 1920, et Paris, 1921); *Autour du retable de l'Agneau mystique* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1921) et *l'École flamande avant les van Eyck* (*Revue de l'art ancien et moderne*, septembre 1921).

extraordinaire dont on ne soupçonnait pas jadis toute l'importance. L'une comme l'autre ville attirait à elle les meilleurs artistes de la région, je dirai même ceux de toute l'Europe, car ils y trouvaient un milieu fastueux et artistique, bien fait pour exciter leur émulation ; ils y trouvaient surtout une fermentation constante d'éléments internationaux qui leur faisait produire des œuvres bien déterminées dont nous ne trouvons pas l'équivalent dans d'autres écoles d'art mieux connues.

Pour Gand, l'histoire et les archives viennent confirmer la justesse de notre manière de voir. Il en est de même pour Avignon : on sait, en effet, par les documents, que cette dernière ville, le siège de la Papauté de 1304 à 1378, était encore, à l'époque des débuts d'Hubert van Eyck, la résidence de Pierre de Luna, pape sous le nom de Benoît XIII, qui ne fut déclaré déchu par le concile qu'en 1409, c'est-à-dire justement vers l'époque où le maître de *l'Agneau* allait se fixer à Gand.

Dès son installation, le pape Clément V avait appelé auprès de lui le plus grand des peintres de l'Italie, Giotto. Ce Florentin ne vint peut-être pas à Avignon, mais quelques années après, son seul rival, le grand Siennois Simone di Martino s'y installait jusqu'à sa mort (1344). « Autour de l'ami de Pétrarque et après lui, une quantité d'artistes italiens, mêlés à d'autres artistes, travaillèrent à Avignon, en y laissant des peintures fixes et mobiles, qui expliquent son art cosmopolite évoluant déjà vers l'humanisme et le naturalisme[1]. » Si bien que l'on peut considérer Avignon, « ville ecclésiastique et de diplomates, comme une grande manufacture d'imagerie, surtout d'imagerie d'art religieux, pour l'exportation. C'était aussi un refuge pour les bannis, les rêveurs, les lettrés et surtout une oasis pour les artistes ».

Tous les auteurs qui se sont occupés de l'école de peinture d'Avignon font naître ses plus belles productions vers le milieu du xve siècle, c'est-à-dire vers l'époque où peignaient Enguerrand Charonton, Pierre Villate et le peintre du roi René, Nicolas Froment. Tous passent sous silence ce long espace qui s'étend depuis le commencement du pontificat de Benoît XIII (fin du xive siècle) jusqu'au milieu du siècle suivant[2].

Et pourtant, il existe toute une série de tableaux conservés en Provence

1. G. Lafenestre, *l'Exposition des Primitifs français* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 66).
2. Abbé H. Requin, *l'École avignonnaise de peinture* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, t. II, p. 89 et suiv.).



École française, fin du XIVe siècle. — Pieta de Villeneuve-lez-Avignon.

Détail — Musée du Louvre.

262

et à Avignon, véritables chefs-d'œuvre de l'art primitif français, qui présentent tous les caractères d'une époque plus ancienne, et certainement eyckienne ou plutôt prééyckienne. Leur esthétique grandiose, leur archaïsme, avaient cependant frappé la plupart des historiens français. Ils avaient remarqué l'emploi de procédés remontant au milieu du XIVe siècle. Et, il faut le constater, c'est uniquement à cause de leur aspect magistral, de leur esthétique remarquable, que ces peintures furent reportées à une époque plus récente, et cela *sans la moindre preuve*. On ne possédait pas alors « ces indices chronologiques », vainement demandés par M. Salomon Reinach[1], dont nous disposons actuellement. On ignorait la date exacte des *Heures de Turin*, complètement achevées avant 1413, puisqu'à cette époque le duc de Berry, pour qui le livre avait été fait, l'échangeait contre un autre manuscrit enluminé appartenant à son garde des joyaux, Robinet d'Estampe ; on ne savait pas que *le Calvaire* et *le Jugement dernier*, cet admirable diptyque de Pétrograd, figuraient déjà dans l'inventaire après décès de ce même duc Jean, frère du roi, dont la mort remonte à 1416. Les *Heures* françaises du maréchal de Boucicaut, les *Heures* de Chantilly, également antérieures à *l'Agneau mystique*, nous donnent encore des points de repère exacts, qui nous permettent, par simple comparaison, de dater les chefs-d'œuvre d'Avignon cités plus haut et de les attribuer aux premières années du XVe siècle et peut-être même aux dernières du XIVe.

Depuis, la découverte des très belles peintures murales religieuses de Gand, contemporaines de celles exécutées en 1328 pour Mahaut d'Artois dans son château de Conflans, et si semblables à l'art parisien de la même époque, — on peut s'en faire une idée par les miniatures du manuscrit de Guillaume Durand, n° 2002 de la bibliothèque de l'Arsenal[2], — prouve également de la façon la plus certaine que les hautes qualités artistiques remarquées dans une œuvre picturale ne constituent pas une raison pour reporter celle-ci *après* l'époque des van Eyck.

C'est cependant ce qui a été fait.

Que dit G. Lafenestre de l'*Extase de Pierre de Luxembourg*? « Le fond, doré et gaufré, est un brocart de Gênes; les chaudes rougeurs de la robe, les tendres blancheurs du visage frémissent dans cette somp-

1. Salomon Reinach, *Deux miniatures de la bibliothèque d'Heidelberg* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 59).

2. C'est M. Henry Martin qui a bien voulu me signaler les merveilleux « portraits d'encre » de ce précieux manuscrit.

tuosité, avec une douceur délicieuse. Rien de plus charmant, d'ailleurs, que la tête tonsurée aux chairs délicates, les yeux noirs profonds et vagues, toute l'attitude si candidement fervente de cet adolescent illuminé! *Pierre mourut en 1384. La perfection du rendu ne permet guère d'assigner cette date à la peinture,* dont l'esprit est si simple, si pur, *si éloigné des nouvelles affectations réalistes.* Il faut y voir, *dans le XVe siècle, l'œuvre d'un maître extraordinairement fidèle aux traditions lointaines d'un idéalisme démodé*[1]. »

Ainsi donc, aucune preuve! Malgré la date connue de la mort de Pierre de Luxembourg, malgré la présence d'un fond gaufré en relief et doré, à la mode au XIVe siècle, d'ailleurs décrit par l'auteur, malgré les « traditions lointaines d'un idéalisme démodé » qu'il signale, la peinture est reportée au milieu du XVe siècle. Et cela tout simplement parce que c'est l'œuvre d'un maître, et que l'on acceptait encore alors, comme un article de foi, cet axiome : « *l'Agneau mystique* naquit au milieu de balbutiements », — axiome désuet, aujourd'hui que l'on sait qu'à l'époque où naquit Hubert van Eyck (1366), existaient déjà, comme nous l'avons prouvé, les merveilleuses miniatures sculptées des sceaux du XIIIe siècle, les peintures murales gantoises du XIVe et les chefs-d'œuvre des ivoiriers parisiens du XIIIe et du XIVe siècle.

Ce même aspect archaïque, ce genre de fond doré avec ornementations en relief, ces dentelles du lambrequin et des auréoles, se remarquent dans la *Pietà* de Villeneuve, où l'on ne voit encore ni paysage, ni perspective aérienne, ce qui devrait nous reporter aux dernières années du XIVe siècle. On connaît l'aspect de cette *Pietà* et les silhouettes grandioses de ces trois figures groupées autour du cadavre divin, s'enlevant nettement sur le fond doré qui en accentue la solennité puissante et pathétique. « Jamais, dit Lafenestre, cet épilogue de la tragédie évangélique n'a peut-être été conté, depuis Giotto, en un style si grave et si viril, avec une émotion plus intense, moins d'affectation sentimentale, par un peintre savant et fort, dans la pleine maturité d'un art accompli. *Pour la majestueuse franchise, on ne saurait lui comparer que les plus belles sculptures de la Bourgogne*[2], ou celles de son compatriote Le Moiturier

1. C'est moi qui souligne.
2. C'est effectivement aux chefs-d'œuvre sculptés en Bourgogne par Claus Sluter, que l'on doit songer en voyant la *Pietà* désormais célèbre et qui nous reporte vers l'époque du *Puits de Moïse* et des autres sculptures du couvent de Champmol-lez-Dijon, de la fin du XIVe siècle.

à Saint-Pierre d'Avignon... Quelle dignité de résignation soumise et pieuse sur le blanc visage de la mère, qui joint les mains en fermant les yeux! Quelle énergie de foi simple et virile sur celui de saint Jean! La Madeleine, seule, penchée sur le corps du bien-aimé, tenant son vase à parfum, essuie, en silence, une larme furtive d'un pan de son manteau. » Certes, dans le genre dramatique, le maître de la *Pietà* se montre supérieur aux œuvres analogues, mais plus gesticulantes, attribuées à Roger de La Pasture, dit Van der Weyden, ou à Mantegna. Car son émotion, pour se manifester avec moins d'éclat, n'en est que plus forte et plus poignante. C'est celle d'un peintre possédant une maîtrise supérieure, celle des plus grands maîtres.

Remarquons que ce maître fut un peintre voyageur, cosmopolite tout comme Hubert van Eyck. Car dans la partie dorée du fond, à gauche, se profile, sur la dorure, une mosquée entourée de ses minarets, rappelant l'Orient et Byzance, où régnèrent l'empereur Manuel, puis Jean VI Paléologue. Or, celui-ci ne figure-t-il pas, très reconnaissable, parmi les *Juges intègres* de *l'Adoration de l'Agneau?*[1]

Ajoutons qu'aux pieds du Christ mort, se trouve un donateur si fièrement brossé, que jamais ni Van der Goes, ni Ghirlandajo n'en conçurent un pareil, et qu'il ne faudrait qu'un tel morceau, aujourd'hui, pour faire la réputation d'un peintre. Celle de l'auteur de la *Pietà* fut certainement grande à Avignon, et l'abbé H. Requin en aurait peut-être trouvé des traces si, hypnotisé, lui aussi, par l'idée que l'œuvre était trop belle pour être antérieure à *l'Agneau mystique*, ou même contemporaine du célèbre retable, n'avait porté ses recherches sur l'époque où vivaient Enguerrand Charonton et Nicolas Froment qu'il croyait les contemporains du grand maître inconnu[2].

L'étude de la *Pietà* nous apprend bien des choses. Elle nous prouve qu'à Avignon, comme à Gand, les peintures importantes étaient exécutées dans des ateliers, où travaillaient de nombreux collaborateurs. Nous y constatons, comme à Gand, l'importance donnée aux dorures en relief

1. Voir les articles de MM. Salomon Reinach et J. Six parus dans la *Revue archéologique* en 1904.

2. Voici ce que dit M. H. de Loo, dans sa brochure *l'Exposition des primitifs français* (Gand et Paris, 1904). « La *Pietà* de Villeneuve nous révèle une nationalité [?]... Son art a une âpre saveur de terroir... distinct de la France royale de Tours, ou de Paris. Il n'en est pas plus voisin que de l'art de l'Italie ou de la Flandre. » M. H. de Loo lui assigne le millésime de 1475 environ, *vu ses hautes qualités artistiques*. (Et l'*Agneau mystique?* N'est-il pas antérieur à cette date, malgré ses qualités artistiques? Et le diptyque de Pétrograd?)



Ecole française, fin du xive siècle. — Saint Jean.

Détail de la *Pietà* de Villeneuve-lez-Avignon.



Hubert et Jean van Eyck. — La Vierge.

Détail du retable de *l'Agneau mystique*.

faites par les artistes doreurs ou « écacheurs »[1]. Que l'on compare entre elles les têtes et les mains des différentes figures, et l'on constatera qu'elles ne furent pas exécutées par un seul et même artiste. La Vierge, la tête du Christ mort, celle de Madeleine en pleurs sont des œuvres encore primitives, exécutées par des peintres recherchant l'expression naturelle de la douleur humaine. La tête et les mains du donateur nous font songer à un peintre réaliste, préoccupé seulement par le rendu terre à terre du « morceau ». Tandis que le visage et les mains de saint Jean, d'une tout autre envergure, nous font penser à un grand maître novateur, créant dès lors, comme le feront plus tard Rubens et Van Dyck, une esthétique nouvelle, très personnelle, mais basée sur les souvenirs des chefs-d'œuvre antiques de l'Italie.

Le maître inconnu, à qui nous devons ce noble visage de Jean l'Évangéliste, se place, pour le sentiment intime de la grandeur, pour la pureté du goût, immédiatement à côté de celui qui peignit la Vierge couronnée, une des trois grandes figures du retable de *l'Agneau*. Que l'on compare ces deux têtes, celle de Marie et celle de Jean, presque dans la même pose, et l'on sera convaincu. Toutes deux sont bien d'une seule et même époque. Et si elles ne sont pas de la même main, elles procèdent tout au moins d'une même esthétique, d'un même atelier, — esthétique où l'on reconnaît, transfigurées par un génie, les vieilles traditions françaises de clarté, de beauté et de goût, qui sont le privilège héréditaire de la race.

La Résurrection de Boulbon, malgré son aspect singulier, si archaïque, si en dehors de l'art de la seconde moitié du xve siècle, porte cependant sur son cartel le millésisme : 1475. Pour nous, elle est certainement, comme la *Pietà*, préeyckienne. Comme le remarque le savant érudit avignonnais, « la façon de représenter ce mystère n'a *aucun rapport avec la manière habituelle dont ce sujet est conçu et exécuté*. Ici, point de gardes épouvantés, point d'anges soulevant la pierre, mais seulement, au centre du tableau, Jésus-Christ debout dans

1. Ce même fond doré en dentelles sera encore copié, et fort mal, cinquante ans plus tard par les peintres doreurs Enguerrand Charonton et Pierre Villate. Observons qu'à cette époque, — les archives de Gand en font foi, — des donateurs faisaient imiter parfois des peintures plus anciennes qui leur avaient plu. Ainsi Nabur Martius, vers 1440, est chargé de peindre, pour l'église de Sainte-Walburge à Audenarde, un triptyque « dans le goût de celui qui se trouvait à l'église de N.-D. Saint-Pierre à Gand ». Preuve que, vers le milieu du xve siècle, on appréciait et l'on préférait parfois les peintures eyckiennes ou même préeyckiennes.

son tombeau, d'où les jambes émergent à la hauteur des genoux...; à gauche, paraissant sortir d'une fenêtre, la tête de Dieu le Père, jetant sur son divin Fils un regard de tendresse; entre les deux, la colombe, image du Saint-Esprit, dont les ailes atteignent les lèvres du Père et du Fils; plus à gauche, un personnage nimbé revêtu d'une chape à grands ramages, qui pose la main sur la tête du donateur à genoux, à ses pieds. Celui-ci est vêtu d'une robe blanche, laissant voir le col cramoisi du vêtement de dessous. De ses lèvres sort une inscription en caractères gothiques : *Salvator mundi, miserere nostri.* Une autre inscription, entre les lèvres de l'évêque et l'image de la Trinité, et en caractères semblables, porte : *Hec* (sic) *est fides nostra...* »

L'auteur ne parle pas de la petite vue de village, avec personnages, qui se trouve tout au bord de la partie gauche, derrière la figure du saint mitré, — saint Agricol, — le patron du donateur. Les costumes des personnages masculins et féminins, dont j'ai pris un croquis (voir p. 261), grâce à l'obligeance de M. Jean Guiffrey, seront très utiles pour identifier le pays où se passe la scène et la date exacte des costumes. Ce sont, selon nous, les modes qui existaient déjà dans les dernières années du XIV[e] siècle. La coiffure à cornes de la femme avec l'enfant est une coiffure qui se portait déjà en France vers 1385, et, avant cette date, en Flandre. Les formes typiques des pourpoints des gentilshommes, celles de leurs chapeaux à pans qui retombent nous reportent également à l'époque des premiers ducs de Bourgogne. La petite baguette très mince que tient un gentilhomme se remarque entre les mains d'un personnage des *Heures de Turin* (1413) et sur le volet des *Juges intègres,* — on sait qu'on voulut y reconnaître l'appuie-main du peintre Jean van Eyck, — volet qui nous reporte à une date un peu plus récente. Remarquons encore que les souliers à la poulaine et les longs patins en bois, du temps de Philippe le Bon, n'y figurent pas encore.

Nous ne pouvons passer sous silence une autre pièce capitale de l'école avignonnaise : *l'Annonciation,* de Sainte-Madeleine d'Aix. Ici, le caractère eyckien est absolument frappant. Comme le remarque G. Lafenestre : « Si l'on regarde de près le visage rond de l'ange annonciateur, aux ailes diaprées, petit-fils [?] des anges de Van Eyck, et le visage, rond aussi, mat et doux, au front large, de la Vierge, et ses longues mains blanches aux doigts effilés et nerveux », il faut songer à

la fois au *Buisson ardent* de Nicolas Froment et aux peintures du retable gantois [1].

Oui, les œuvres avignonnaises que nous venons d'analyser sont contemporaines de *l'Agneau mystique*, ou même antérieures à cette



École française, début du XVe siècle. — L'Annonciation.
Aix, église Sainte-Madeleine.

peinture. Ici, nous avons une preuve archéologique déjà signalée par H. Bouchot : le pupitre tournant, placé devant la Vierge agenouillée, nous fournit une date précieuse, puisque nous trouvons exactement le même meuble représenté sur une grisaille de l'école française de Paris :

1. Il y a lieu de faire remarquer que la tête de Dieu le Père, lequel apparait à mi-corps à gauche, présente une grande ressemblance avec le visage du Père Eternel que l'on voit à un guichet sur *la Résurrection* de Boulbon.

le n° 166 des manuscrits français de la Bibliothèque nationale, attribué à



Saint Jérôme et le lion.

Miniature en grisaille, attribuée à J. Coene; début du xv[e] siècle (Bibl. nat., ms. fr. 166).

Jean Coene, artiste qui fut mandé à Milan en 1398, pour la construction

du dôme[1]. La grisaille représente *Saint Jérôme et le lion ;* elle date, dit Henri Bouchot, « de 1400 à 1404, *au plus tard*, près de dix ans avant l'époque fixée pour la composition de *l'Agneau*... » C'est peut-être là un de ces « ouvrages de Lombardie », dont le duc de Berry était si friand et que l'on voit figurer dans les inventaires de ce prince, mort en 1416. Ses hautes qualités artistiques, que l'on peut constater par la reproduction que nous en donnons, ne prouvent-elles pas, une fois de plus, qu'en France, comme en Flandre, à l'époque préeyckienne, l'art pictural n'en était plus, je le répète, à une période de « balbutiements » ?

Que faut-il conclure de tout cela ?

C'est que l'école avignonnaise primitive constitue un problème qui comporte plusieurs solutions possibles. Ou bien *Pierre de Luxembourg*, la *Pietà*, *la Résurrection* de Boulbon et *l'Annonciation* d'Aix, sont des œuvres appartenant à l'esthétique flamande qui, vers 1400, avait son centre le plus actif à Gand ; ou bien elles constituent des spécimens irrécusables d'une esthétique française provençale, à une époque où *l'Agneau mystique* n'existait pas encore.

Donc, dans ce dernier cas, ce serait peut-être à Avignon que l'on trouverait le véritable berceau de la peinture flamande, puisqu'on reconnaît à la fois, dans ces œuvres admirables, les prototypes de l'esthétique grandiose des Van Eyck, de celle plus passionnée de Van der Weyden, de celle de Memling, d'Hugo van der Goes et de Quentin Metzys.

Reste une dernière hypothèse : c'est que cet art serait né simultanément en Flandre et en Provence.

Dans l'état actuel de nos connaissances, ces trois manières de voir sont défendables. Toutes prouvent, d'ailleurs, combien les échanges artistiques entre Belgique et France furent précoces, fréquents et féconds.

Dans un livre qui paraîtra bientôt : *l'Énigme des Primitifs français*, nous proposerons la solution d'autres problèmes, non moins troublants, qui tous semblent prouver que l'art français préeyckien doit reprendre dans l'histoire la place prépondérante qui lui revient. Et cette place, — un étranger ami de la France peut seul le dire, — c'est la première !

L. MAETERLINCK.

1. Jean Coene, « enlumineur et peintre à Bruges », exécute, dès 1388, pour l'hôtel de ville, un *Jugement dernier ;* en 1390-1396, il travaille au château du comte de Flandre, Louis de Male ; doyen des peintres en 1397 ; mort en 1408. C'est donc bien un peintre du XIVe siècle.



TROIS ALBUMS DE DESSINS

DONNÉS PAR M. LÉON BONNAT AU MUSÉE DU LOUVRE



Le Cabinet des dessins du Louvre a déjà reçu à plusieurs reprises des dons précieux de M. Léon Bonnat. Il vient d'en recevoir trois nouveaux. Ce sont trois albums, le premier contenant des dessins de l'école d'Antonio Pollaiuolo, le deuxième des dessins de Fra Bartolommeo, et le troisième des études de Cochin pour son *Histoire métallique de Louis XV*. De chacun de ces recueils nous voulons dire quelques mots.

I

Les vingt-trois dessins attribués à Pollaiuolo sont des études à la plume, lavées de bistre, représentant soit des hommes nus posant le modèle, soit des jeunes gens lisant, dessinant ou se reposant, et vêtus comme des écoliers ou des apprentis florentins. Il s'y trouve également une ou deux têtes d'assez grande proportion et deux figures de saints. Dès l'abord, on y reconnaît le style d'Antonio et sa science de l'anatomie; on constate l'exagération des muscles, le rictus des bouches, la contraction des mains; mais, immédiatement aussi, on remarque une certaine médiocrité de facture, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Ces dessins ont appartenu au V[te] Both de Tauzia, ancien conservateur du Louvre. Ils étaient déjà dans la collection de M. Bonnat, lorsque Tauzia, étudiant l'œuvre dessiné de Pollaiuolo, en parlait ainsi : « Une

suite de 22 (*sic*) dessins, appartenant au même amateur, doit être attribuée à Piero [Pollaiuolo]... De la même main que le n° 2.004 [du Louvre et que] plusieurs études classées aux inconnus dans le musée des Offices[1]. »

L'attribution à Piero doit être naturellement écartée. D'ailleurs, on ne connaît de lui qu'un seul dessin qui soit presque certain : l'esquisse de la tête de *la Foi* (aux Offices). Mais le rapprochement avec les dessins de ce musée, dont parle Tauzia, s'impose nettement : mêmes sujets, mêmes modèles, même facture. Hermann Ulmann ne parle du recueil de M. Bonnat qu'en passant[2]. Mais il le groupe également avec les dessins des Offices, au nombre de quarante-cinq, maintenant attribués à l'école de Pollaiuolo, quelques-uns à Pesellino, quelques autres à Masaccio. Il y joint un dessin de la Bibliothèque Ambrosienne à Milan (recueil du P. Resta, fol. 10), et deux dessins de la Bibliothèque Corsini, à Rome. Toutes ces études, faites d'après nature, ont été attribuées autrefois à Maso Finiguerra (1426-1464). D'où venait cette attribution? 1° Les dessins, qu'on donnait ainsi à Maso, ont quelque rapport avec ceux d'Antonio Pollainolo pour la forme et la proportion. Or, on lit dans le *Trattato dell'oreficeria* de Benvenuto Cellini que Maso se servit pour un de ses nielles du dessin d'Antonio. Il faut ajouter que Finiguerra s'associa en effet, en 1457, avec Pollaiuolo et Piero di Bartolommeo Sali, et qu'ils ouvrirent ensemble une boutique d'orfèvre sur la place du Mercato Nuovo. — 2° Deux feuilles, parmi celles que conservent les Offices, portent le nom de Maso, inscrit vraisemblablement au XVI[e] siècle; et Baldinucci, au XVII[e], nous apprend que la collection de Léopold de Médicis contenait un grand nombre de dessins de Finiguerra, « dont les meilleurs, dit-il, ressemblent à ceux de Masaccio ». Ceci est une allusion évidente aux figures de jeunes gens vêtus en apprentis florentins. Les noms de Pesellino ou de Filippo Lippi eussent été plus justes. — 3° Dans sa *Vie de Pollaiuolo*, Vasari, racontant qu'il avait dans sa collection des dessins de Finiguerra, les décrit ainsi : *Molte carte di vestiti, ignudi e di storie disegnate d'acquerello* (c'est-à-dire lavés au bistre). — M. Sidney Colvin soutient que l'attribution de ces dessins à Finiguerra est tout à fait légitime et qu'ils sont des études d'après nature, dont cet artiste se serait ensuite servi pour exécuter les

1. *Musée du Louvre. Dessins... Deuxième notice supplémentaire*, par le V[te] Both de Tauzia (Paris, Librairie des Imprimeries réunies, 1888, in-18), p. 58-78.

2. *Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollaiuoli*, dans *Jahrbuch der Kœniglich-Preussischen Kunstsammlung*, XV (1894), p. 230.

dessins de composition (*storie*), que conserve le British Museum et qui représentent des légendes sacrées et profanes[1]. Ce dernier point est indéniable. En ce qui concerne les dessins des Offices, M. Sidney Colvin donne vingt preuves de ce qu'il avance. Le recueil de M. Bonnat en ajouterait de nouvelles : une de nos études de nu, par exemple, a servi pour la figure de *Japhet* dans la *Chronique* du British Museum, et l'esquisse reproduite ci-contre semble bien avoir été faite pour l'*Hermès Trismégiste*.

Le dessin de toutes ces études ou compositions est d'ailleurs identique; les figures y sont cernées d'un trait, certes vivant, mais qui semble d'une seule tenue comme un trait de calque ; le modelé est



ÉCOLE D'ANTONIO POLLAIUOLO. — ÉTUDE DE NU.
Dessin. — Musée du Louvre.

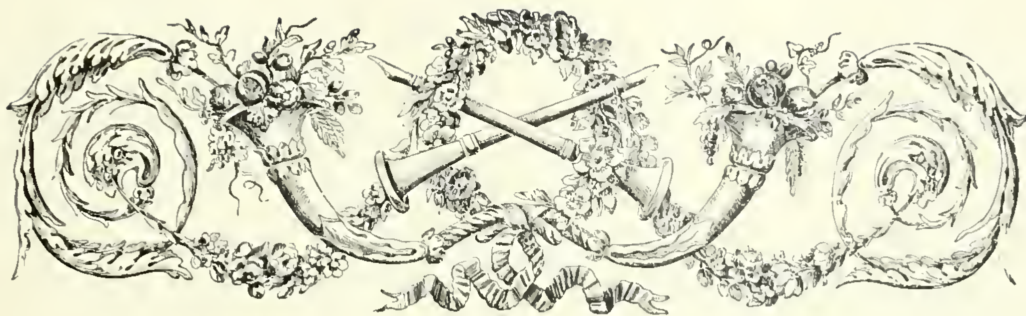
1. *A Florentine picture chronicle, being a series of ninety nine drawings... by Maso Finiguerra, reproduced from the originals in the British Museum...* by Sidney Colvin (London, Bernard Quaritch, 1898, gr. in-8°).

donné par un lavis de bistre à l'intérieur de ce contour. Il est à noter que certaines des feuilles que M. Berenson lui-même admet comme de la main d'Antonio Pollaiuolo, sont traitées, avec plus de maîtrise il est vrai, mais d'une manière semblable; par exemple : l'*Adam* et l'*Ève* des Offices ou le *Prisonnier nu* du British Museum. Les plus certains, parmi les dessins d'Antonio, l'*Hercule avec l'hydre* du British Museum, ou le *Saint Jean-Baptiste* des Offices, sont, au contraire, vifs, violents, sabrés. Pollaiuolo, sans doute, eut deux façons de dessiner : celle-là, quand il « pensait », la plume à la main; celle-ci, quand il voulait donner un modèle de ciselure, de nielle ou d'estampe. — M. Sidney Colvin trouve les dessins du recueil Bonnat plus faibles que ceux des Offices; ils ne seraient, d'après lui, que des copies d'élève. C'est possible. Mais leurs contours ayant été, postérieurement, ravivés et repassés à la plume, on peut être trompé sur leur véritable qualité. Leur intérêt n'en resterait pas moins vif. Voici, sans aucun doute, des dessins de nielleur; ils sortent de l'atelier d'un Finiguerra ou d'un Matteo Dei; ils datent d'environ 1460, ou, si l'on préfère, ce sont des copies presque contemporaines de modèles de cette date. Dans l'artiste inconnu qui les exécuta, Kristeller reconnaît, d'ailleurs, l'auteur de beaucoup des nielles qui nous ont été conservés[1]. Ces nielles, en effet, datent presque tous de la fin du XVe siècle. On y distingue deux groupes principaux : un groupe florentin, un groupe bolonais. Le premier s'est formé à l'école de Pollaiuolo. Kristeller attribue même trois nielles à Antonio lui-même. Mais il semble qu'à côté de l'influence de Pollaiuolo, il faille remarquer celle d'un maître comme Filippo Lippi, à qui se rattacherait l'auteur de la fameuse *Paix* du *Couronnement de la Vierge* conservée au Bargello. Or, dans le recueil de M. Bonnat, nous trouvons un saint François à genoux, bien proche du saint Ambroise ou du saint Augustin de cette *Paix*, avec leurs auréoles également plates et cannelées, plus proche encore du saint François, dans le *Baptême de Jésus-Christ*, nielle-estampe de la collection Edmond de Rothschild.

Louis DEMONTS,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.

(A suivre.)

1. *Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch der Kœniglich-Preussischen Kunstsammlung*, XV (1894), p. 94.



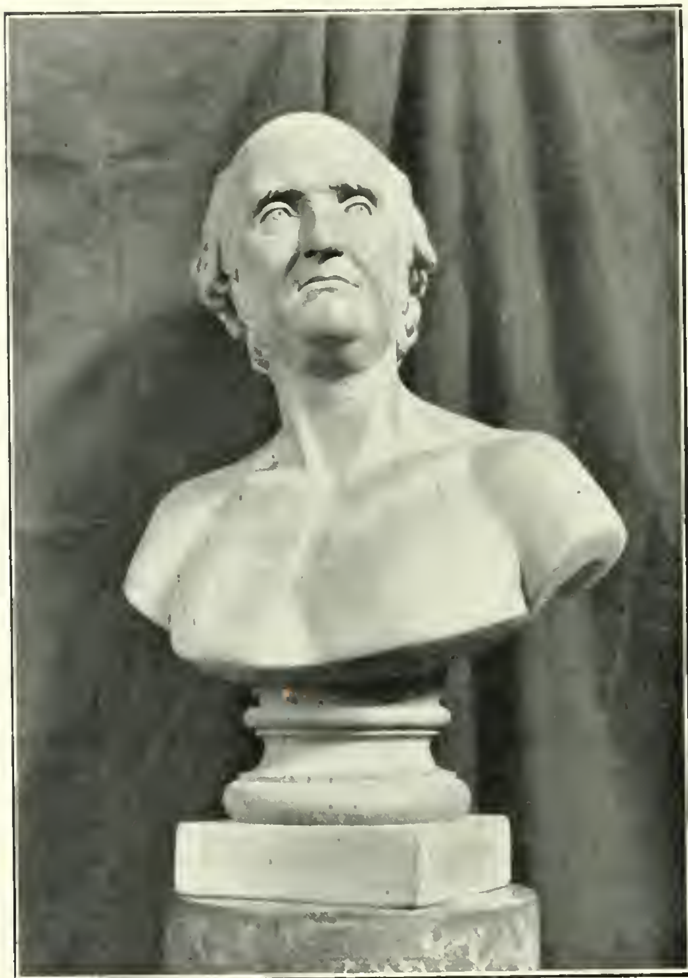
ÉTUDES SUR LE MUSÉE DE MONTPELLIER

I. — LES SCULPTURES DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES[1]

Pajou n'est pas, comme Houdon, représenté au musée de Montpellier comme il mériterait de l'être. On pourrait s'en étonner. En effet, Pajou vint se réfugier à Montpellier pendant la Révolution; il y séjourna de 1792 à 1794, et dans ce milieu riche. cultivé et ami des arts, il eut l'occasion d'exécuter de nombreux portraits. Quelques-uns ont été conservés et signalés par M. H. Stein, le dernier historien de Pajou. De cette production montpelliéraine, le musée n'avait rien conservé du tout, lorsque j'eus la chance de découvrir, dans un de nos dépôts, un plâtre original de Pajou, le buste du conventionnel *Beauvais*, qui avait jusqu'ici échappé aux recherches. Beauvais de Préau, nous apprend M. Stein[2], était un médecin orléanais « mort prématurément à Montpellier, après une courte captivité que lui avaient fait subir les Anglais au moment du siège de Toulon où il était en mission. On le représenta comme un martyr de la liberté, et sa mort fut presque un deuil national; ses cendres furent expédiées dans une urne à la Convention. Pajou, présent à Montpellier, lors de son décès, fut tout désigné pour ce nouveau travail, œuvre posthume. » Sans doute, l'ancien sculpteur de la Dubarry n'était pas fâché, non plus, de donner des preuves de civisme, en modelant les traits du martyr de la liberté.

1. Troisième article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 211 à 220.
2. *Pajou*, p. 300.

Le plâtre fut envoyé à Paris et présenté, le 12 vendémiaire an II, à la Convention qui décida de le traduire en marbre pour l'exposer ensuite dans la salle des séances. Ce premier mouvement d'enthousiasme passé, il semble qu'on oublia un peu Beauvais et son buste. Pajou écrit, le 12 ventôse an III, aux membres du Comité d'Instruction publique pour leur rappeler la décision de la Convention et leur demander de lui envoyer à Montpellier le buste en plâtre, pour qu'il pût l'exécuter en marbre[1]. Le buste du musée ne serait-il pas précisément celui-là même qui figura dans la salle des séances de la Convention ? Je le croirais volontiers. Pajou n'en possédait point d'autre exemplaire puisqu'il réclame justement celui qu'il avait adressé à la Convention. Je ne sais ni quand, ni comment le buste est entré au musée; je n'en ai trouvé nulle trace dans les inventaires. Je ne saurais dire non plus si le buste a été traduit en marbre, comme l'avait



A. Pajou. — Le Conventionnel Beauvais.
Buste plâtre. — Musée de Montpellier.

1. Stein, *Pajou*, p. 385.

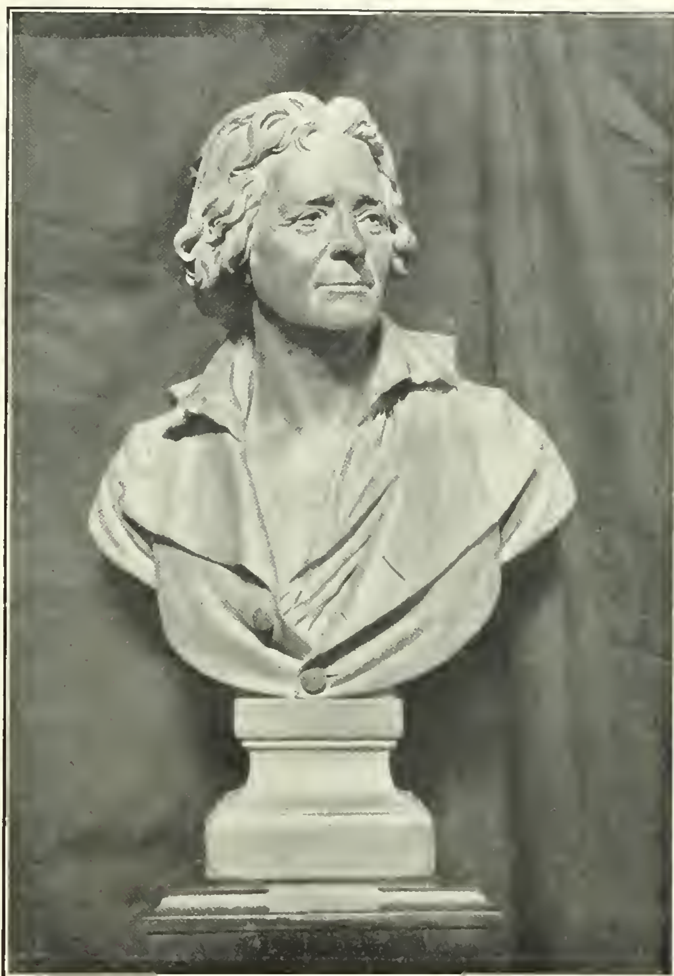
décidé la Convention. Lorsque Pajou revint à Paris, dans les premiers mois de 1795, le souvenir de Beauvais et des autres martyrs de la liberté commençait à se perdre dans les brumes du passé.

Sur la face antérieure du piédouche, est gravée en capitales l'inscription suivante :

BEAVVAIS REPRÉSENTANT DV PEVPLE FRANÇAIS MORT A MONTPELLIER LE 8 GERMINAL AN II° DE LA RÉPVBLIQVE.

Elle continuait sur la face de droite :

PAR LE CITOYEN PAJOV DE PARIS A MONTPELLIER LE 19 FLOREAL DE L'AN II° DE LA REP.



PH.-L. ROLAND. — LE SCULPTEUR PAJOU.
Buste, plâtre original — Musée de Montpellier.

Le modèle, affligé d'une fâcheuse calvitie, devait être un sujet assez ingrat. Heureusement, Pajou opère de souvenir, puisque le buste a été fait après la mort du modèle. Il donne à cet excellent médecin de province une attitude de tribun offensé, conforme à l'idée qu'on se faisait du rôle de ces personnages : la tête rejetée en arrière, le regard dominateur, la bouche énergique, Beauvais semble planer du haut de la montagne. Quelques mèches de cheveux, retombant sur les oreilles, ornent son crâne un peu trop dégarni. Enfin, la nudité

héroïque, qui convenait à ce martyr de la liberté, est singulièrement accusée par une touffe de poils qui s'épanouit entre les pectoraux. Pajou fut jadis mieux inspiré ; les hommes de la Révolution ne convenaient guère à ce génie délicat.



Latteur. — Le Pape Pie VII.
Buste terre cuite. — Musée de Montpellier.

Quelle différence avec le célèbre buste de *Pajou*, par Roland, son élève, digne de figurer à côté des plus charmantes créations du maître ! La terre originale en est conservée au Louvre, et le marbre au château de Châalis ; j'ai eu la chance d'en retrouver, dans un de nos débarras, le plâtre original. Il fut légué jadis au musée par la famille Riban dont Pajou avait été l'hôte pendant son séjour à Montpellier. Le plâtre, plein, porte au dos l'inscription suivante en écriture anglaise :

Roland f. L'an VIe de la République (1797).

Ce plâtre, retouché par l'artiste, est d'une finesse d'exécution remarquable ; on y retrouve toutes les grâces du style de Pajou. On sent le

maître derrière l'élève. N'y a-t-il qu'une simple influence? Dans tous les cas, le Pajou de Roland est le dernier des beaux bustes français du XVIII[e] siècle.

A côté de ces œuvres capitales, les sculptures qu'il me reste à signaler paraîtront sans doute de peu d'importance. Néanmoins, on ne dédaignera pas un charmant petit buste en terre cuite du pape *Pie VII*. Au dos, est écrite à la pointe, dans la terre, l'inscription suivante : *Modelé au Palais Impérial, d'après Sa Sainteté, par Latteur, sculpteur, rue S[t]-André-des-Arts*. L'auteur, originaire des Flandres, n'est pas très bien connu. Il était, au dire de S. Lami[1], élève de Godecharles; il concourut pour le prix de Rome en 1801, alla en Italie, revint à Paris et exposa aux Salons de 1808 et de 1810. Le musée de Valenciennes possède de lui quelques œuvres qui furent exposées à la Centennale de 1900. Le buste de Pie VII a dû être exécuté peu de temps après le retour de l'artiste à Paris. Le pape est représenté en buste, coupé au-dessous des épaules; il est coiffé d'une



CH.-A. RENAUD. — PROJET DE MONUMENT FUNÉRAIRE.
Terre cuite. — Musée de Montpellier.

1. *Dict. des sculpteurs du XIX[e] siècle*, s. v. Latteur.

calotte posée sur ses longs cheveux; il est vêtu de la soutane sur laquelle est passée une étole, et porte au cou une cordelière qui soutient la croix pastorale. L'artiste a rendu avec une grande délicatesse la physionomie calme, le regard doux et mélancolique du vieillard; l'on regarde avec intérêt cette figure, traitée simplement et sans prétention, même après avoir vu le célèbre portrait de David.



Canova. — Une Muse.
Buste marbre. — Musée de Montpellier.

Charles-Alexandre Renaud est un contemporain de Latteur et n'est guère moins ignoré que lui. Né dans les environs de Dijon, en 1756, élève de François Devosges, il fut pensionnaire des États de Bourgogne à Rome en 1777, et, revenu en France, se fixa à Marseille où paraît s'être écoulée la plus grande partie de sa carrière. Le musée possède de lui un *Projet de monument funéraire* en terre cuite, qui semble dater des dernières années du XVIIIe siècle. Un cénotaphe, recouvert d'une draperie, est surmonté d'un petit génie funéraire; au pied du tombeau, sont assis, en face l'un de l'autre, un homme nu et une femme drapée à l'antique; ils soutiennent, chacun d'une main, un médaillon placé au centre de la composition et sur lequel est figurée, en buste, la défunte avec sa coiffe et son fichu provençal. Sur le piédestal, on lit : *Que ton ombre nous est chère;* sur le socle qui supporte la composition : *l'Amitié filiale aux vertus d'une mère;* enfin, sur le côté droit : *Alex^{dre} Renaud inv. fecit.* — La composition charmante, harmonieuse, avec une pointe de

sensibilité, l'exécution très serrée des figures, suffiraient à sauver de l'oubli le nom de ce Clodion provincial.

Je citerai enfin un beau buste en marbre de Canova, légué au musée par F.-X. Fabre. Il représente *une Muse*, le cou et les épaules nus, les cheveux frisés serrés dans un cécryphale et ceints d'une bandelette. Dans le catalogue de l'œuvre de Canova, par Cicognara (p. 215), est mentionné, à l'année 1814, « le buste d'une Muse pour la comtesse d'Albany à Florence ». C'est sans doute celui-là, dont Fabre avait hérité. Dans le fameux tableau de Benvenuti, au musée de Versailles, où est représentée la cour de la grande-duchesse de Toscane, Élisa Baciocchi, la sœur de Napoléon, on voit Canova en train de modeler un buste qui a sans doute la prétention d'être le portrait d'Élisa, et qui présente avec le nôtre la plus étroite analogie. La Muse ne serait donc qu'un portrait idéalisé, par un artiste qui ne s'embarrassait guère des ressemblances, de la sœur de l'Empereur. Mais que nous voilà loin de Houdon !



BENVENUTI. — LA COUR DE LA GRANDE-DUCHESSE DE TOSCANE, ÉLISA BACIOCCHI.
Peinture (détail). — Musée de Versailles.

ANDRÉ JOUBIN.

COLLECTIONS DE Mme LA MARQUISE DE GANAY

I. — PEINTURES ET DESSINS



Baigneuse.
Statuette bronze, d'après Houdon. — Époque Louis XV.

Les œuvres de l'École française et de l'École anglaise y prédominent. Choisies avec le discernement le plus informé, un goût parfait, un rare bonheur d'acquisition, après avoir été l'ornement d'une demeure charmante, que leur présence délicate faisait plus exquise, leur dispersion prochaine est un événement qui ne saurait laisser indifférent : nous essaierons donc brièvement d'en noter l'intérêt.

D'abord, voici quelques précieux petits panneaux de vieux maîtres de France, si minutieux à retracer une effigie humaine et dont la pâte s'est mystérieusement émaillée avec une telle fraîcheur d'éclat : un *Portrait du comte de La Marque*, seigneur de Brainnes, par Jehannet, qui provient des collections Strawberry Hill et Hollingworth Magniac, et deux *Portraits d'inconnus*, par Corneille de Lyon, dont l'un figura à l'Exposition des portraits du XIIIe au XVIIe siècle, en 1907. Deux autres les accompagnent, — œuvres encore anonymes d'artistes contemporains, — l'un, que la tradition attribuait à François Clouet, et qui porte à gauche, en haut et à l'or, l'indication sans doute apocryphe : *Gaston de Foix*; le second, qui fit partie de la collection de Gaignières, où il passait pour être le portrait

d'Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, et de la collection de M. Georges de Monbrison. A une suite déjà si attachante, il convient d'ajouter une curieuse image, dont la valeur iconographique n'échappera à personne : celle de *Louis XI*, en buste, coiffé de rouge, portant le collier d'or de l'ordre de Saint-Michel, les yeux fins, la bouche narquoise, la physionomie toute modelée de fourbe, de réticence et de subtilité. Henri Bouchot voulait y voir, par analogie avec certaines pages du miniaturiste, une œuvre de Colin d'Amiens, attaché à la maison du roi, et suggéra le nom de ce peintre au catalogue, lors de l'Exposition des Primitifs français, en 1904.



École française, xvie siècle.
Portrait présumé de Gaston de Foix.

Puis, ici, une incompréhensible lacune : le magnifique xviie siècle français n'est pas représenté ; mais, par contre, quels témoignages de prodigieuse floraison le xviiie siècle n'offre-t-il pas ? Antoine Watteau : une simple *Feuille d'études*, quelques traits de pierre noire, un frottis de sanguine, un soupçon de lavis, et sa magie crée de la grâce et suscite la vie. Prestige du génie ! Quatre têtes féminines crayonnées, deux figures assises, sommairement indiquées, quelques lignes, un peu de poudre rose, et le corps s'infléchit avec une élégance inégalable, la nuque ploie voluptueusement, la gorge s'anime d'un doux rythme et les yeux ont des

regards inoubliables. Mais quels visages intenses nous sollicitent? N'est-ce pas celui du maître lui-même, *La Tour*, puis le masque d'une inconnue, et enfin *Mme de Pompadour*, la houlette enrubannée sur l'épaule, un nœud de ruban au cou, un bouquet champêtre au sein, et jouant à la bergère? Avant d'entrer dans la collection de Ganay, ce dernier pastel passa par les collections A. Hulot et du comte de La Béraudière.

Après Watteau et La Tour, Fragonard : de son pinceau trempé de bistre, et enlevée de verve, une *Vue prise dans le parc de Saint-Cloud*,



ANTOINE WATTEAU. — FEUILLE D'ÉTUDES.
Dessin à la pierre noire et à la sanguine.

qui appartint antérieurement à Walferdin. Puis, de Boucher, *la Belle Villageoise*, dont on connaît la gravure; de Chardin, des *Fruits* sur une table, portant la date 1758; de L.-G. Moreau, une *Vue de parc*, avec un large escalier doré de lumière blonde; d'Hubert Robert, *un Bivouac* près d'un temple en ruine dont les colonnes érigent leurs lignes pures sous la douceur d'un ciel méditerranéen. Il faut citer encore un *Portrait de Marie-Antoinette, dauphine*, par Duplessis; celui du danseur *Vestris*, par cette artiste si rare, Mlle Adèle Romany; des *Jeux d'enfants*, de Ch.-A. Coypel[1];

1. Voir l'article de Miss Fl. Ingersoll-Smouse, dans la *Revue*, t. XXXVII (1920), p. 147.

une suite de six grands panneaux décoratifs d'un artiste tel que Ch. Huet ou Le Prince, et surtout le double *Portrait du pape Pie VII et du cardinal*



MAURICE QUENTIN DE LA TOUR. — Mme DE POMPADOUR EN BERGÈRE.
Pastel.

Caprara par Louis David, qui est bien la page la plus émouvante, d'un style si puissant et si magistral, de ce remarquable ensemble. Cédé

par David à M. Firmin-Didot, ce grand panneau fit ensuite partie des collections Jacques Laffitte, Pourtalès et de lord Dudley.

De l'École française moderne, un très beau dessin d'Ingres, *Portrait d'une jeune femme*, signé et daté *Rome, 1816*, et trois aquarelles d'Eugène Lami.



L.-G. Moreau, l'aîné. — L'Escalier de pierre.

L'École anglaise est représentée par un Gainsborough : *le Comte de Sandwich;* trois Reynolds : *Lady Mary Douglas, John Thomas, évêque de Rochester*, et *l'Hon. Burton Cunningham;* deux Raeburn : *Mrs Campbell* et un inconnu; et deux Romney, dont l'un, *Lord Mac Leod*, est de l'exécution la plus brillante et dont les blancs, les ors et les rouges sont d'un extrême agrément dans leur audace même.

Si l'École flamande ne nous offre que quelques scènes familières des maîtres ordinaires du genre et *un Portrait d'évêque bénissant*, qui fut longtemps, pour des raisons qui échappent, donné à Gérard David, l'École hollandaise, par contre, est plus riche : deux portraits de Ter Borch où l'on retrouve sa maîtrise; *une Scène de patinage* de J. van Goyen, datée 1630; des *Marines* de S. van Ruysdael et de W. van de Velde : une *Scène de chasse* de J.-B. Weenix, toutes œuvres de fine qualité.



J.-B. Leprince. — Le Sultan au harem.
Un des six panneaux décoratifs à sujets orientaux.

De l'École italienne, nous retiendrons de préférence deux fragments de « cassone » illustrant l'histoire de Persée.

Enfin, une seule œuvre de l'École espagnole : un *Portrait de Mlle d'Echauz, marquise de Monte Hermoso*, par Goya. Elle est dans un parc, en robe de mousseline blanche, chaussée de sandales retenues par un lacis de rubans, et tient une tige de lis. Ce délicieux portrait, tout en harmonies de blancs atténués dans les clairs et nacrés dans les ombres, d'une grâce juvénile si pure, d'une facture à la fois très large et très fondue, se place vraisemblablement vers 1812, dans l'œuvre d'un maître impulsif et passionné, dont certaines toiles éminentes, marquées de génie, ont plus de souveraine beauté, mais aucune plus de discrète séduction.



SIR J. REYNOLDS. — PORTRAIT DE LADY MARY DOUGLAS.

R.-CLAUDE CATROUX.

II. — BRONZES, MÉDAILLES ET PLAQUETTES

La collection de Ganay, outre des tableaux et des meubles, comprend une série importante de bronzes italiens et français, de plaquettes et de médailles. Importante, autant que par le nombre, par la qualité des exemplaires, car c'est le plaisir et l'honneur des amateurs en ce domaine



SIR J. REYNOLDS.
PORTRAIT DE JOHN THOMAS, ÉVÊQUE DE ROCHESTER.



G. ROMNEY.
PORTRAIT DE LORD MAC LEOD.

que de donner pour guide à leur choix non seulement la vertu intrinsèque des œuvres d'art, mais les mérites extérieurs qui différentient les répliques souvent nombreuses d'un même type : perfection de la fonte ou beauté de la patine, cet épiderme chatoyant du métal. Le jugement du connaisseur s'édifie sur une science de technicien comme sur un goût d'artiste, et c'est pourquoi l'on a pu dire que l'étude des bronzes et des médailles était l'une des meilleures écoles de critique, tant il y faut de subtilité. Le rare et le précieux, c'est donc ici moins encore la statuette ou la plaquette unique que la mieux venue, que le meilleur état d'exécution. A ce titre, plusieurs des bronzes de la collection de Ganay sont du premier ordre. On rencontre dans leur catalogue de grands noms : c'est à Ghiberti qu'on attribue une *Tête d'enfant*, à Sansovino *l'Enfant au cygne*, à Riccio, de Padoue,



F. Goya. — Portrait de Mlle d'Echaux, Marquise de Monte Hermoso.



Louis David. — Le Pape Pie VII et le Cardinal Caprara.

le Satyre Marsyas, les mains liées à un tronc d'arbre, connu par tant de répliques, et peut-être la belle *Lionne* imitée de l'antique. Jean de Bologne est un des princes de ce groupe, il y est représenté par une *Vénus sortant du bain* et par une autre à genoux, à sa toilette, par les allégories de *l'Architecture*, de *la Géométrie*, et par un *Lion terrassant un cheval*, le tout remarquable par cette belle patine noire et luisante qui revêt à l'ordinaire les œuvres de ce maître.



J.-A.-D. Ingres. — Portrait de jeune Femme.
Dessin à la mine de plomb

On sait combien fut abondante la production des bibelots de bronze dans l'Italie du XVIe siècle; malheureusement, la plupart nous sont parvenus sans noms d'auteurs; il nous plairait pourtant de savoir qui a modelé un délicieux buste d'enfant noir et crépu, portant au col un large médaillon orné d'un chapeau de cardinal, sans doute pour rappeler que ce négrillon était au service de quelque prince de l'Église. Anonymes aussi, la *Négresse au miroir*, Vénus qu'on dirait sénégalaise, avec sa tête petite et son long et souple corps poli, aux rouges reflets, et la *Jeune femme nue*, assise sur un tronc d'arbre, pensive, jouant avec ses cheveux nattés, œuvre remarquable de grâce contenue et d'un charme plus grave. Notons encore un *Tireur d'épine*, une des innombrables répliques de la statue trouvée à Rome au XVe siècle, un *Pan* burlesque, fronçant le sourcil sous l'épaisse toison de sa grosse tête, un *Neptune* assez gauche et un plus noble *Jupiter*, puis une suite de femmes à leur toilette, dont la plus charmante

est peut-être la *Baigneuse à l'aiguière*, le pied sur une amphore et le bras levé pour faire ruisseler l'eau de son vase sur son genou ployé, type à rapprocher d'une Vénus attribuée par Bode à Jean de Bologne. Une autre, peut-être flamande, est d'une plus lourde beauté, si on la compare à ses deux voisines dont l'une est d'origine florentine. Enfin un svelte groupe en bronze doré, d'un *Jeune homme portant sur son épaule un enfant*, séduit par l'élégance de son attitude quelque peu précieuse et contournée. Nous quittons les Italiens au XVIIIe siècle avec les *Centaures* fondus par G. Zoffoli d'après l'antique du Capitole.



BAIGNEUSE.
Statuette bronze ; Italie, XVIe siècle.

Les bronziers français du XVIIe siècle sont en honneur avec le fastueux *Louis XIV à cheval*, qui bondit au-dessus de deux captifs enchaînés, dans la manière de Girardon ou de Desjardins ; avec les deux statuettes de *Vénus et l'Amour* et de *Pâris*, qui se font pendant, sur leurs socles en bois noir incrusté de cuivre ; avec *l'Amour au dauphin*. Au nombre des perles de la série, citons la délicieuse *Baigneuse* assise, d'après Houdon, bronze



La Négresse au Miroir.
Statuette bronze; Italie du Nord, début du XVIe siècle.

à patine rougeâtre, sur un socle doré à volutes, une merveille et une rareté, et les deux petits *Bustes de femmes*, de la même époque, et issus du même atelier, dirait-on, l'une plus spirituelle et l'autre plus pensive.

Les plaquettes italiennes sont en nombre, sans qu'on puisse signaler de pièce exceptionnelle. C'est à Gian Francesco di Boggio de Bologne, plutôt qu'à Giovanni delle Corniole qu'on attribuera le *Mucius Scævola*. Le fécond Moderno rassemble sous son nom un *David et Goliath*, une *Mise au tombeau*, *Mars et la Victoire*, *Hercule et le lion de Némée*, *Hercule et Antée*, *Orphée charmant les animaux*, *une Vierge*. Sous le titre d'École de Padoue,

se rangent une *Vierge à l'Enfant* entourée d'anges, deux *Centaures* sur une plaque de coffret, une frise donatellesque représentant des *putti ;* viennent ensuite une *Pietà*, une *Mort de Méléagre*, un *Enlèvement de Déjanire*, toutes pièces du xvie siècle italien.

Quelques médailles s'y adjoignent : un exemplaire en plomb du Piccinino de Pisanello, la médaille du maître lui-même, le Sigismond Pandolphe Malatesta et l'une des Isotta de Rimini de Matteo de' Pasti, la médaille du doge Cristoforo Moro et celle de Cosme l'ancien, le Père de la Patrie, qui est sans doute, comme le voulait Jean de Foville, de Cristoforo Geremia, celle de Cosme II de Médicis, celle de Marie de Bourgogne par Candida, enfin celle d'un jeune garçon inconnu. La série des médailles françaises compte la grande pièce de Louis XII et d'Anne de



JEUNE FEMME SE NATTANT LES CHEVEUX.
Statuette bronze; Italie, xvie siècle.



Buste de Négrillon.
Bronze ; Italie du Nord, début du xvie siècle.

Bretagne, Henri II par Étienne de Laune, le médaillon de Henri III par Germain Pilon, Charles IX par Guillaume Martin, Henri IV par Danfrie, un Louis XIII de 1616, signé B. D., un Louis XIV de Bertinet, Richelieu et Anne de Rohan par Jean Varin, une suite abondante d'œuvres de Guillaume Dupré : Henri IV, Marie de Médicis et Louis XIII, Pierre Jeannin, etc.; enfin, les médailles de Bassompierre, de Charles de Croy, de Charles de l'Aubépine, et une pièce assez répandue de Charles-Quint.

Jean Babelon
du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

*

III. — MEUBLES ET OBJETS D'ART

Le décor mobilier ne le cède point en intérêt aux œuvres d'art qu'on vient de dire. Il y a là des porcelaines de Saxe et de Sèvres, des Chine montés, des boîtes et étuis précieux du xviiie siècle, quelques sculptures, — en particulier un buste présumé de Mlle Lignereux, en terre cuite, attribué à Houdon, — enfin, toute une série de bronzes d'ameublement : pendules, cartels, chenets, brûle-parfums, bras-appliques et candélabres, qui mériteraient mieux qu'une aussi brève nomenclature.

De même pour les meubles. A supposer que les amateurs aient besoin de telles indications, nous leur signalerons, parmi les sièges, des chaise et fauteuil d'époque Louis XV, signés *G. Jacob*, et tout un ameublement de salon, de la même époque, comprenant six fauteuils et un canapé en bois doré, recouverts de tapisserie de Beauvais à délicat décor d'oiseaux



La Chasse aux Oiseaux.

Tapisserie de Beauvais, de la suite des *Jeux Russiens*, d'après J.-B. Leprince. — Milieu du XVIIIe siècle.

299

et de fleurs. Deux écrans, de la même époque et aussi recouverts en Beauvais, comptent parmi les pièces à tirer de pair. Quant à la série des meubles des époques Louis XV et Louis XVI, commodes, tables-bureaux, secrétaires, chiffonniers, guéridons, elle est de grande importance, tant par la qualité des œuvres que par les signatures d'ébénistes fameux qu'elle présente : C.-C. Saunier, Leleu, Lemesle, Macret, Feurstin, et autres. A côté de ces illustres artistes du bois, on ne manquera pas de remarquer l'ouvrage d'un inconnu qui signa de ses initiales B. V. R. B. une commode à dix tiroirs, ornée de bronzes ciselés et dorés, dont les gracieux chantournements Louis XV s'associent avec tant de bonheur aux paysages chinois, en laque noir et or, décorant chacun des tiroirs.

Il n'y a qu'une tapisserie, mais capitale. C'est *la Chasse aux oiseaux*, une des tentures de la célèbre suite des *Jeux Russiens*, tissée à Beauvais, au milieu du XVIII[e] siècle, d'après les cartons de Leprince; la grâce de l'arrangement, la fraîcheur du coloris, la beauté de l'exécution et l'importance des dimensions (elle a plus de neuf mètres carrés), tout concourt à faire de cette tapisserie une pièce de premier ordre.

EMILE DACIER.



PENDULE.
Bronze doré et marbre blanc; époque Louis XVI.

CHRONIQUES

ORIENT MUSULMAN ET EXTRÊME-ORIENT

PUBLICATIONS, FOUILLES, MUSÉES

Orient Musulman. — Les manuscrits à miniatures de la Perse, qui sont parmi les plus beaux livres enluminés qu'on ait conservés, n'avaient fait l'objet d'aucune étude archéologique ou artistique vraiment utile; ils reposaient sur les rayons des bibliothèques publiques, catalogués, il est vrai, par d'érudits bibliothécaires, qui avaient surtout relevé les noms des calligraphes qui les avaient écrits, plus rarement les noms des artistes qui les avaient enluminés. M. Martin, un Suédois, jadis drogman à la légation de son pays à Constantinople, fut vraiment le premier à les étudier au point de vue artistique; il consigna ses observations, ses confrontations souvent aventureuses dans un magnifique ouvrage, *Miniatures paintings and painters of Persia, India and Turkey* (Londres, Quaritch, 1912). M. Clément Huart, de l'Institut, a réuni dans un utile volume, *Calligraphes et miniaturistes de l'Orient musulman* (Paris, Leroux, 1908), toutes les notes prises au cours de ses lectures, mais valables surtout au point de vue des calligraphes.

Depuis une dizaine d'années, M. E. Blochet, de la Bibliothèque nationale, a multiplié dans les revues ses études sur les miniatures persanes, en utilisant le riche fonds dont il est le détenteur jaloux, mais provisoire, au Cabinet des Manuscrits. Nous lui devons beaucoup de renseignements, que sa profonde érudition et sa connaissance du persan, lui permirent de publier. C'est dire avec quelle curiosité nous devions attendre l'important ouvrage où toutes ces théories et cette doctrine prendraient corps et qui nous fournirait un utile outil de travail. Le voici : la Société de reproduction de manuscrits à peintures vient de publier *les Peintures de manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1920); c'est un gros album de 82 planches en phototypie et 325 pages de texte, qui verse entre nos mains un amas accablant de matériaux dont la présentation manque évidemment d'ordre et de méthode, et qui nécessite un effroyable travail de dépouillement. A l'aborder, on reste effaré devant les pages où deux ou trois lignes de texte sont suivies de 52 lignes de notes, où les fiches de renseignements se trouvent jetées bout à bout, vous laissant le soin pénible et laborieux de refaire le livre, la plume à la main, pour votre enseignement.

Aucune division par chapitres, pas une table, ni des matières, ni des planches, ni des noms cités. Suis-je donc un lecteur bien exigeant? Malgré tout, soyons courageux,

et saluons un si grand labeur et une si riche érudition qui, dans la nuit obscure, finiront bien par nous fournir quelques lueurs.

Ajoutons qu'au cours de 1921, un Turc, M. Arménag Bey Sakisian, collaborateur de cette *Revue*, a donné à quelques périodiques français des études très savantes et très claires sur quelques grands artistes enlumineurs de manuscrits persans, Behzad, Kassim Ali, Sultan Mohammed, et que notre collègue du Musée britannique, M. Laurence Binyon, un autre collaborateur de la *Revue*, vient de publier, avec Sir T. W. Arnold, un bel et bon ouvrage sur les miniaturistes de l'Inde, *the Court painters and the grand Moguls* (Oxford, University Press, 1921), où, malheureusement, se trouvent négligés ou ignorés les magnifiques chefs-d'œuvre de cet art si humainement émouvant appartenant aux grandes collections ou bibliothèques qui ne sont pas anglaises.

En acceptant le mandat syrien, nous assumions, entre autres obligations, celle de maintenir en Syrie la grande tradition des travaux archéologiques que nous y avions jadis établie. Dès avant la guerre, l'Académie des Inscriptions avait rendu possible une amorce de fouilles renouvelées par le Dr Contenau sur l'antique cité de Sidon (Saïda), où Ernest Renan avait jadis séjourné. L'organisation d'une Direction des Antiquités à Beyrouth, confiée à M. Virolleaud, entraîna, en 1921, l'ouverture de nouveaux chantiers à Tell Nebi Mend (Qadesh) par MM. Pézard et Brossé, à Oum el Amad et à Tyr par MM. E. de Lorey et Mme Le Lasseur, tandis que M. de Lorey prenait position à Damas, par un heureux sondage dans une petite mosquée funéraire du XIIIe siècle, inconnue. Pendant l'automne dernier, de nouvelles missions ont entamé plusieurs campagnes des plus importantes. M. Pierre Montet, professeur d'archéologie à l'Université de Strasbourg, vient de faire à Byblos, sur l'emplacement d'un temple égyptien, des découvertes de sculptures et d'inscriptions du plus haut intérêt; il a relevé entre autres, sur un vase d'albâtre, le nom d'Ounas, pharaon de la Ve dynastie (voir le *Bulletin de l'Académie des Inscriptions*, novembre et décembre 1921); M. C. Enlart, le savant médiéviste, a été chargé d'études à Tortose, si riche en restes monumentaux et épigraphiques des Croisades, de même qu'à Tripoli et à Djebeil (Byblos). Enfin M. de Lorey, revenu à Damas, y trouva le beau palais d'Azad Pacha, dit la maison Azem, devenu propriété française, et fut chargé d'y étudier le projet d'établissement d'une École appliquée d'art décoratif indigène, en attendant qu'il puisse reprendre ses premiers sondages du printemps.

Ces beaux résultats ne devraient pas nous faire oublier, qu'après une quarantaine d'années d'occupation, nous en sommes encore à attendre les premiers travaux pratiques de découvertes dans le sous-sol de la Tunisie, au point de vue musulman. Sous l'heureuse direction de M. Merlin, d'excellents travaux de reconstitution de monuments romains, le dragage maritime qui, devant Mahdiya, enrichit le musée du Bardo d'admirables bronzes antiques [1], ne devraient pas nous consoler que rien, absolument rien, dans l'ordre musulman, n'ait été entrepris ni à Kairouan, où l'étude vraiment scientifique de la Grande Mosquée reste encore à faire, ni à Monastir, ni à Sousse, ni à Mahdiya où tant de documents, même fatimides, attendent encore leur archéologue.

1. Voir la *Revue*, t. XXIX (1911), p. 321.

La Société des fouilles archéologiques vient de voter à deux spécialistes éminents du Nord Africain, les frères Marçais, un premier crédit pour 1922, décidée à ne pas laisser plus longtemps sans emploi deux si certaines compétences scientifiques.



Miniature d'un Chah Nameh.
Art persan mongol, xve siècle. — Musée du Louvre (legs G. Marteau, 1917).

Extrême-Orient. — En Extrême-Orient, ce n'est pas la même chose; notre École française d'Hanoï est pleine d'une heureuse activité; M. Finot l'a reprise en main depuis deux ans, et des hommes comme MM. Parmentier, Aurousseau et N. Péri y font d'excellentes besognes. Le *Bulletin* de l'École publie régulièrement de très sérieux travaux, un peu trop abondamment linguistiques; mais enfin il en est sorti, il y a quelques mois, les éléments d'un livre admirable sur le drame lyrique de Nô, une des plus nobles formes de la littérature du vieux Japon : *Cinq Nô*, par Noël Péri (Paris, Bossard, 1921).

L'heureuse activité, pleine d'entrain, de M. Victor Goloubew, a suscité des missions qu'il a menées dans diverses régions de l'Annam, du Tonkin, de la Cochinchine, même à Angkor, où il reste tant à faire. Tout cela donnera des résultats, et même aurons-nous enfin la belle publication sur les fresques d'Ajanta, dans l'Inde, que son admirable travail photographique rend possible.

Il faut aussi accueillir avec joie la nouvelle que M. A. Foucher, après un long



HOKSAÏ. — LE JEU DU RENARD.
Paravent (partie gauche). — Collection Henri Vever.

séjour de mission dans l'Inde, rentrant par la Perse, vient de juger possible, grâce à d'adroites relations privées, l'accès de l'Afghanistan, par où le but de toute sa vie d'archéologue avait tendu à pouvoir atteindre un jour la Bactriane (Balk).

Notons encore la si féconde union sympathique de l'École française d'Hanoï et du musée Guimet, grâce à l'heureuse influence de son conservateur, M. Hackin. Des classements judicieux, des expositions pleines de goût et d'intelligence, de bonnes publications y font valoir les travaux des autres (Chavannes, Pelliot, Ségalen, Bacot); de superbes sculptures cambodgiennes garnissent le vestibule d'entrée. Voilà donc un lieu, où les archéologues, — les plus cruelles bêtes de la nature, — ne se mangent pas entre eux.

A la fin du beau livre de M. Blochet sur les peintures de manuscrits orientaux, dont nous avons parlé au début de cet article, le lecteur ne doit pas être peu surpris de voir publier (pourquoi là ?) en quatre grandes magnifiques planches, quatre peintures japonaises exécutées à la gouache sur soie, acquises en 1887 par Georges Duplessis, pour le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Elles représentent des épisodes de la légende de Taira nô Komori, célèbre, au XIIe siècle, au Japon féodal. « Ces splendides tableaux, dit M. Blochet, sont des copies du XVIIIe siècle (avec nombre d'intermédiaires inconnus) de peintures qui décoraient les murs du temple de Miashima pour consacrer le souvenir d'un épisode miraculeux de sa vie mortelle. » Or, vraiment, même en tenant compte de la trahison de nombreux intermédiaires, voir dans ces peintures l'ombre d'un reflet de peintures de l'époque de Kamakura, y voir même l'esprit et la technique de peintures du XVIIIe siècle, c'est, si j'ose dire, aller un peu fort. Ce sont de très habiles, mais fort vilaines peintures du XIXe siècle, même



HOKSAÏ. — LE JEU DU RENARD.
Paravent (partie droite). — Collection Henri Vever.

avancé, tendues dans le sens du réalisme et du dramatique forcenés, déjà très pénétrées d'influence occidentale, et nées dans ce milieu des drames violents à la d'Ennery, qui ont abouti à l'art théâtral de Sada Yacco. Pourquoi parler de choses qui ne vous sont pas familières ?

Le musée du Louvre vient de s'enrichir d'une œuvre de peinture japonaise magnifique. M. Henri Vever a fait donation, avec réserve d'usufruit, du grand paravent à huit feuilles d'Hoksaï, représentant, presque de grandeur naturelle, des femmes se livrant, dans un intérieur, à ce jeu de société, dit le jeu du renard, que l'une d'elles, au centre de la composition, mime avec tant de grâce. Le rythme de la composition, son savant équilibre, sa vérité, la noblesse ou la grâce des attitudes, la souplesse des mouvements, la splendeur des beaux costumes, l'harmonie colorée, tantôt assourdie dans les noirs et les bruns, tantôt éclatante dans les bleus, les verts et les rouges, tout concourt à faire de cette vaste composition une des œuvres capitales de l'école de l'Ukioyé et un vrai chef-d'œuvre de l'art universel. Ce paravent, que nous reproduisons, avait figuré à la grande Exposition de peintures et estampes de cette école, qu'Ernest Fenellosa avait organisée à New-York en 1896 (*Catalogue*: Ketcham, New-York, n° 366). Fenellosa l'avait très justement daté des environs de 1804, d'après des rapprochements avec les estampes, les livres illustrés d'Hoksaï à cette époque, c'est-à-dire de la pleine maturité du génie de l'artiste, vers sa quarantième année.

On s'apercevra plus tard de l'importance considérable d'une telle donation qui honore le grand amateur à qui le Louvre la doit.

GASTON MIGEON,
Conservateur au musée du Louvre.

MOYEN-AGE ET RENAISSANCE

TROIS TÊTES ÉGARÉES DE LA SCULPTURE DE REIMS
RESTITUÉES A L'ŒUVRE DE LA CATHÉDRALE.

Tandis que les travaux de consolidation, après ceux, heureusement achevés aujourd'hui, du déblayage et de l'échenillage des pierres malades, se poursuivent activement d'un bout à l'autre de la cathédrale blessée, sous l'active et intelligente direction du maître d'œuvres passionné qu'est M. Deneux, le classement s'opère peu à peu des débris de la sculpture abattus par l'ouragan de fer et de feu. Quelques-unes des merveilleuses figures qui entouraient les portails et les roses, — *l'Ange au sourire, le Christ en pèlerin, l'Église*, — n'existent plus, hélas! qu'à l'état de menus débris pieusement rassemblés dans les chantiers, et y resteront à l'état de reliques; certaines têtes, certains pans de draperie, par contre, violemment détachés, mais relativement intacts, pourront reprendre leur place au fur et à mesure des travaux. Il en est peu, fort heureusement, qui manquent complètement à l'appel. Il y a exagération manifeste à parler, comme on le fait parfois, des *masses* de têtes et de figurines qui auraient été ramassées par des amateurs de reliques indélicats, ou bien ceux-ci, aussi dépourvus de discernement que de scrupules, ont-ils recueilli des débris sans valeur, tirés des ateliers de restauration bouleversés. Il y a eu des fuites néanmoins, et il y a des récupérations nécessaires. En voici qui s'opèrent et qu'il est bon de signaler, ne fût-ce que pour la contagion de l'exemple et l'éveil des consciences, à qui l'on ne reprochera pas d'être tardif, s'il se décide à être efficace.

Les appels comminatoires ne serviraient guère de rien en cette matière. Mieux vaut agir avec discrétion et promptitude, comme vient de le faire la Société des Amis de la cathédrale de Reims, dont il faut louer la vigilance et la décision. Déjà, il y a quelque temps, un antiquaire parisien, M. Demotte, avait rendu spontanément et loyalement à la cathédrale une des têtes d'anges du contrefort de l'abside, après l'avoir payée à beaux deniers comptants à son inventeur (?). Plus récemment, pour éviter leur disparition possible et peut-être imminente au delà des mers, M. Antony Thouret, trésorier des Amis de la cathédrale de Reims, approuvé par son président, M. Lefèvre-Pontalis, et son comité directeur, conclut une opération analogue avec le détenteur occasionnel de deux des précieux morceaux reproduits ici et en fit la remise à M. le directeur des Beaux-Arts. Quelles ne furent pas, du reste, sa joie et sa surprise d'apprendre presque au même moment, par une amicale communication de M. Albert Besnard, que celui-ci avait reçu à Rome d'un amateur anglais, M. Marshall, un troisième morceau qui, si la provenance soupçonnée en était démontrée, devait faire retour, de par la bonne volonté de son possesseur, aiguillée du reste, sans doute, par les indications de l'éminent directeur de l'Académie, à l'Œuvre de la cathédrale.

M. Paul Léon ayant bien voulu me confier le soin de reporter à Reims les trois précieux fragments et de vérifier, de concert avec M. Deneux, leur provenance rémoise, nous n'avons pas eu de peine à nous mettre d'accord, M. Deneux, M. Havot le sculpteur de la cathédrale, et moi, sur la nature de la pierre (ce calcaire à coquilles

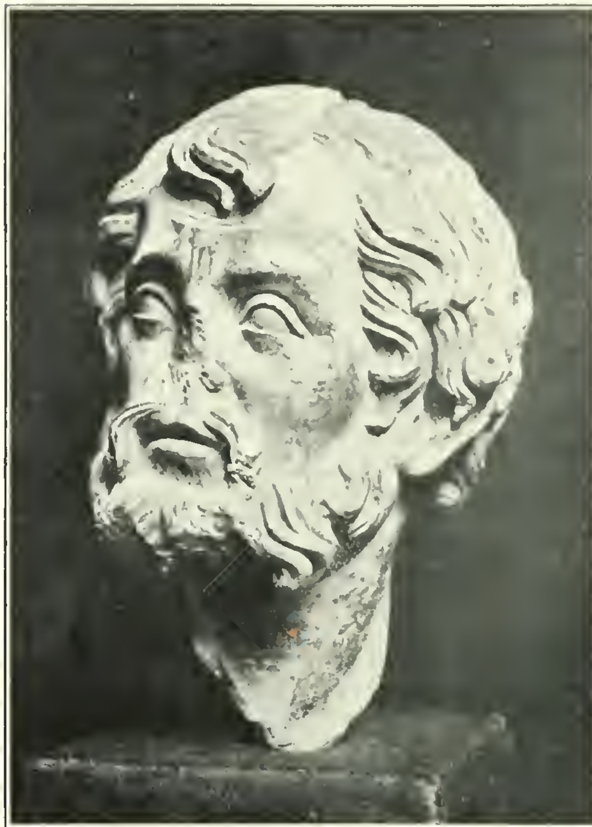


Tête juvénile.

Atelier rémois de *l'Ange au sourire*. — Cathédrale de Reims.

un peu jaunâtre, au grain si dur et si fin, dans lequel sont taillées la plus grande partie des sculptures de la cathédrale), le style des figures, leur patine même qui, variable suivant leur emplacement, pouvait nous orienter sur la localisation de chacune d'elles.

La tête barbue, que nous pouvons appeler la tête Marshall-Besnard était, entre toutes, facile à reconnaître : M. Antony Thouret m'avait déjà signalé, dès qu'il l'avait reçue des mains de M. Besnard, sa ressemblance avec un des prophètes que j'avais moi-même publié, au troisième registre, à droite, du revers du portail de gauche de la façade occidentale[1]. Les cassures même apparaissent sur la photographie antérieure à la guerre, certifiant que la figure avait déjà souffert avant l'incendie du 21 septembre 1914, dont la violence, avant de ronger toutes ces sculptures, fit éclater certaines parties saillantes.



TÊTE DE PROPHÈTE.
Cathédrale de Reims
(revers du portail de gauche de la façade occidentale).

Des deux autres têtes, le petit masque d'homme imberbe, que l'on disait avoir été ramassé en septembre 1914, au pied du portail de gauche, après l'incendie de l'échafaudage, et que l'on supposait d'abord venir de la voussure de ce portail, fut reconnu pour appartenir au support de la belle statue de saint Jean, de l'ébrasement droit du portail[2]. Dissimulé dans l'ombre de l'arcature, aucune photographie ancienne n'en révélait la ressemblance, mais la cassure intacte et l'adaptation parfaite ne laissent aucun doute. Ces figurines, d'ailleurs, ces *marmousets*, comme souvent on les désigne d'un nom un peu dédaigneux, sont en général d'une qualité magistrale[3]. Certains personnages accroupis, méditant ou lisant, font penser aux belles figures animées de la voussure de la rose du transept méridional. Celle-ci, bouche

1. *La Cathédrale de Reims*, tome II, pl. CXIII, fig. 2.
2. *Ibid.*, tome I, pl. XX.
3. *Ibid.*, tome I, pl. LX.

ouverte, sourcils froncés, modelé puissant, est d'une expression magnifique et presque surprenante à cette date.

Le troisième fragment, le plus important du reste et le plus séduisant, est une tête juvénile, au sourire aigu, aux yeux rieurs, au menton accusé et volontaire. Entièrement détaché de la masse, mais à peine épannelé en arrière, il paraît appartenir à quelque figure qui se serait présentée de trois quarts, presque en ronde bosse, et c'est aussi dans la voussure que nous pensions en retrouver la place, non loin de l'ange de saint Nicaise, avec lequel il offre un air de famille très frappant. Nos recherches, malheureusement, si attentives qu'elles aient pu être, n'ont pas été jusqu'ici couronnées de succès. Aucune des figures mutilées de cette voussure, consacrée aux scènes de la Passion, ne pourrait se compléter par cet exquis fragment, aucune de celles non plus des anges de l'Apocalypse du portail droit auxquels nous avions pensé. Et cependant la facture et le style sont criants. La conservation implique une figure abritée, bien que patinée par le grand air; ne pourrait-on toutefois songer au revers du linteau du portail de gauche, entièrement rongé aujourd'hui, et mal photographié jadis, où peut-être la figure aurait pu prendre place parmi celles des assistants du martyre de saint Étienne[2]?



TÊTE D'UNE FIGURINE.
Cathédrale de Reims
(support de la statue de saint Jean; portail de gauche de la façade occidentale).

La qualité du travail excellente et la proportion fine ne nous engagent pas à chercher trop haut ou trop loin du portail où trônait l'ange de saint Nicaise. On sait cependant que certaines maisons de Reims renfermaient des détails de sculpture d'une qualité presque égale à ceux de la cathédrale.

En tous cas, c'est sûrement à une œuvre rémoise que nous avons affaire et à un morceau de maître des plus exquis et des plus typiques des ateliers de la cathédrale, de celui qu'on peut baptiser l'atelier de *l'Ange au sourire*.

1. *Ibid.*, tome II, pl. CXV.



SAINTE MADELEINE.

Statue, pierre ; fin du XVᵉ siècle. — Musée du Louvre

LA MADELEINE D'ANCEMONT.

Après bientôt seize ans d'attente, le musée du Louvre va pouvoir exposer cette figure de grand style, dont l'acquisition remonte à 1906. Un procès soulevé par les prétentions, qui viennent enfin d'être reconnues injustifiées, de la commune d'Ancemont (Meuse) est cause de ce retard.

La statue avait été donnée en 1858 par son propriétaire, M. Charles de La Cour, à l'abbé Mangin, desservant d'Ancemont, sans conditions d'aucune sorte; puis elle avait été placée par celui-ci sur un terrain communal au pied d'un Calvaire moderne. En 1906, le curé d'Ancemont vendit la statue à un antiquaire. Le tribunal a jugé que c'était dans le plein exercice de ses droits et que les marchés successifs qui s'en étaient suivis étaient valables absolument. Le Louvre n'a donc plus aujourd'hui qu'à payer et à exposer.

Ce sera pour lui un enrichissement notable que cette belle figure de *Sainte Madeleine*, vêtue de longues et souples draperies et portant le vase à parfums. Originaire des environs de Verdun, elle n'est pas sans analogie avec les Saintes Femmes qui remplirent les *Mises au tombeau* de l'Est, à la fin du XVᵉ et au commencement du XVIᵉ siècle, bien avant les Richier.

La recherche originale de l'attitude et de la composition dénotent cependant une époque où l'art, visant à la reproduction de plus en plus précise des réalités humaines, abandonne peu à peu les formules où s'étaient comme stéréotypées les figures de Vierges, de Saints ou de Prophètes de l'époque gothique proprement dite. La grandeur

simple, la dignité, le charme touchant et discret de la figure lui assureront une place d'honneur dans nos collections nationales, quelles que soient la date exacte et l'école à laquelle l'érudition arrive à la rattacher.

PAUL VITRY,
Conservateur au musée du Louvre.

ART CLASSIQUE

« LES HESPÉRIDES », DU P. FERRARI ET NICOLAS POUSSIN

Le P. Ferrari est un de ces hommes du XVII[e] siècle qui, volontiers et comme en se jouant, passait d'une étude à une autre. Entre deux cours d'hébreu, ce jésuite, professeur au Collège romain, discutait de questions d'art avec le Bernin[1]; et, pour se reposer des soucis d'une traduction de la Bible en arabe, il s'instruisait des soins à donner aux beaux jardins.

L'amour des fleurs l'amena à publier, en 1633, un traité intitulé *de Florum cultura*, dont il donna, cinq ans plus tard, la traduction en italien, sous le titre de *Flora, overo Cultura de' fiori*[2].

Les deux éditions sont à la Bibliothèque nationale, et le détail de la reliure de l'un de ces volumes indique déjà à lui seul qu'il doit s'agir d'une publication à figures. Les plats sont frappés aux armes de ce Gaston d'Orléans, dont le seul mérite fut d'être amateur de tableaux et de beaux livres.

Le P. Ferrari a pris, en effet, un soin tout particulier des planches qui accompagnent son texte. Il a su choisir ses illustrateurs. Il a demandé dessins et gravures aux meilleurs artistes de la Rome d'Urbain VIII, à Pierre de Cortone, au Guide, à Sacchi, à Frédéric Greuter et à Claude Mellan[3].

Les figures des deux éditions de la *Flora* sont identiques, à cette différence près que, dans la seconde, *le Festin des dieux* de Pierre de Cortone est remplacé par une composition analogue due à Lanfranc.

Quel que fut le luxe de l'illustration de ce premier traité d'horticulture, l'auteur rêva mieux encore. Passant des jardins aux vergers, le P. Ferrari consacra toute la matière d'un in-folio à la gloire des arbres aux fruits d'or dont les fleurs parfument les champs de l'Ausonie, et il convia les artistes de son temps à l'orner d'images aussi belles que le titre de l'ouvrage : *les Hespérides*[4].

Le livre parut à Rome en 1646.

Brunet a mentionné cette publication dans son *Manuel du Libraire*. Il a indiqué

1. Il y eut entre eux échange de lettres au sujet d'un tableau antérieur à ceux de Cimabue.
2. Cette traduction est dédiée à la femme du préfet de Rome, Anna Colonna Barberini.
3. Mellan n'a quitté Rome qu'en 1635. Il a gravé *le Char de la Nuit*, d'après P. de Cortone.
4. L'ouvrage est écrit en latin, et le titre exact est *Hesperides, sive de Malorum aureorum cultura et usu*.

qu'elle contient 101 planches et il a révélé l'existence d'un exemplaire superbement enluminé, enfermé dans une reliure aux armes de la maison des Pins. D'autre part, l'historiographe de la Compagnie de Jésus, le P. Sommervogel, en parlant du P. Ferrari, n'a pas manqué de signaler ses *Hespérides*. Enfin, les historiens d'art ont remarqué qu'il était question de cet ouvrage dans la correspondance de Poussin. Cependant, tous, — historiens ou bibliographes, — ont dit ou répété que les illustrations du livre avaient été dessinées par Pierre de Cortone et gravées par Corneille Bloemaert[1].

Cette assertion est doublement inexacte. D'abord, l'auteur a mis à contribution le talent de plus de deux artistes. Ensuite, Pierre de Cortone n'a pas dessiné les compositions gravées par Bloemaert, ni Bloemaert gravé l'unique dessin dû à Pierre de Cortone.

De là, une première raison pour tirer de l'oubli le livre des *Hespérides* et pour le feuilleter un instant.

Toutes les figures ne sont pas d'égale importance. Beaucoup sont purement techniques ou démonstratives, coupes de fruits, dispositif des fleurs, etc. La valeur de ces illustrations réside surtout dans la qualité de la gravure : une eau-forte nette et lumineuse, pratiquée avec maestria par le Marseillais Dominique Barrière.

Il en est tout autrement de ce qu'on peut appeler les planches capitales de l'ouvrage. Elles méritent un examen moins rapide. Leur ensemble est intéressant par la diversité et la notoriété des artistes qui les ont signées. Et chacune prise isolément est une page de l'œuvre d'un maître.

Ces planches sont :

Hercule vainqueur du dragon (dessin de Pierre de Cortone, gravure de Fr. Greuter) : — *l'Hercule des jardins Médicis* (gravure de Dominique Barrière)[2] ; — *l'Hercule Farnèse* (dessin de Fr. Perrier, gravure de C. Bloemaert) : — *l'Arrivée des Hespérides sur les bords du Tibre* (dessin de l'Albane, gravure de C. Bloemaert) : — *Harmonillus changé en citronnier* (dessin de Sacchi, gravure de C. Bloemaert) : — *Tirsenia changée en arbre porteur de limons* (dessin de Romanelli, gravure de C. Bloemaert) : — *Plantation d'orangers* (dessin de Guido Reni, gravure de Fr. Greuter) : — *Métamorphose de Leonilla en oranger* (dessin du Dominiquin, gravure de C. Bloemaert) ; — *Vue de Naples* (dessin de Lanfranc, gravure de Fr. Greuter) : — *les Hespérides et le fleuve Benachus* (dessin de Poussin, gravure de Bloemaert).

Les biographes de Poussin bornent généralement son rôle, comme illustrateur, aux trois frontispices dessinés pour l'Imprimerie royale naissante et ne parlent pas de sa collaboration au livre des *Hespérides*. Il est vrai qu'il n'y est fait aucune allusion dans la correspondance de l'artiste ; mais cette même correspondance prouve que Poussin s'est occupé de l'ouvrage du P. Ferrari à un autre titre encore.

Le 17 janvier 1642, il écrivait de Paris à l'un de ses amis de Rome : « ... J'ai reçu un paquet dans lequel étaient le frontispice et le titre du livre du P. Ferrari [...] avec quatre pièces de miniatures représentant un citron coupé [...] Après avoir traité secrètement la susdite affaire du P. Ferrari avec Chantelou [...] je lui remis donc en main tout ce que vous m'avez envoyé... »

Poussin reparle de cette « affaire » dans ses lettres de janvier, mars, avril, mai et

1. Seul, l'éditeur de *l'Abecedario* a donné une indication différente et rédigée *de visu*.
2. Le dessinateur n'est pas désigné ; ce pourrait être Poussin (voir ses *Travaux d'Hercule*).



Cl. Service photo. des B. A.

N. POUSSIN. — LES HESPÉRIDES ET LE FLEUVE BENACHUS.

Dessin. — Musée du Louvre.

juin 1643, et toujours dans des termes assez mystérieux. Comme le livre devait être dédié à Louis XIII, il est vraisemblable qu'il s'agissait d'obtenir des ministres du roi, soit un privilège, soit un don en argent. La négociation ne put aboutir. Le P. Ferrari adressa sa dédicace à la ville de Sienne, sa patrie, et il remercia Poussin de ses démarches en insérant dans son livre un magnifique éloge, aussi juste que bien senti, du grand peintre français.

Tous ces détails font du livre des *Hespérides* un des spécimens les plus caractéristiques des publications illustrées au XVIIe siècle. Mais le plus curieux de l'histoire de ce livre, et la meilleure raison pour en entretenir les amateurs d'art, c'est que quelques-uns des dessins originaux, — et non des moins précieux, — sont au Louvre aujourd'hui.

La planche gravée d'après Poussin, représente des jeunes filles groupées sur les bords d'un lac d'Italie et qui offrent des citrons à une puissante divinité des eaux. Le burin de Bloemaert a quelque peu alourdi, on le sent, le dessin reproduit; mais l'harmonie de la composition, la grâce des attitudes, la pureté classique des profils sont bien dans la manière ordinaire du peintre des *Bergers d'Arcadie* et suffiraient à révéler sa vision, si la signature manquait.

A cette illustration du livre du P. Ferrari, correspondent trois dessins du Louvre, les nos 32442, 32458 et 32536. Aucun n'est signé ni daté. Le dernier n'est, ainsi que l'indique une note manuscrite placée au revers, qu'une copie faite par l'un des Corneille[1]. Les deux autres sont attribués à Poussin. Ce sont des dessins à la plume, lavés de bistre. Le no 32458 est l'original de la gravure. Le no 32452 en est comme l'ébauche, la pensée première. Ils diffèrent en ce sens qu'à la place même où se profile, dans le dessin gravé, une ville aux murailles crénelées, n'apparaît sur le no 32452 qu'un beau soleil levant, et, chose à noter, ce soleil se retrouve sur la copie due à Michel Corneille.

Ce no 32452 est certainement le meilleur des trois dessins et peut-être le seul qui soit vraiment de la main de Poussin. En tout cas, il donne l'inspiration primitive. L'addition de la ville fortifiée a sans doute été réclamée par le P. Ferrari, pour mieux situer la scène. De plus, ce dessin porte au revers quelques mots encore lisibles par transparence, malgré le feuillet sur lequel on l'a collé. Ce texte, en italien, désigne le sujet : *Le fleuve Benachus... les Hespérides,* d'où la triple mention portée à l'inventaire du Louvre.

Ce même inventaire attribue respectivement à Sacchi, à l'Albane et au Dominiquin, les dessins numérotés : 3821, 6840 et 9087. Ici encore, les pièces ne sont ni signées ni datées; mais le dessin no 3821, fait à la plume, lavé et rehaussé de blanc, et qui vient de la collection Mariette (ce qui est une présomption d'authenticité), non seulement est semblable à l'une des gravures du livre des *Hespérides*, mais porte ce titre, tout à fait conforme au texte du P. Ferrari, *Métamorphose d'Harmonillus en citronnier.*

Le dessin no 9087, un crayon, est désigné à l'inventaire, comme représentant *Daphné changée en laurier;* c'est vraisemblablement l'étude du groupe principal figuré dans la planche gravée d'après le Dominiquin, *Métamorphose de Leonilla en oranger.*

1. Michel II Corneille qui, d'après Mariette, copiait dans sa jeunesse les dessins de la collection Jabach avec tant de talent que Jabach les vendait pour des originaux.

Quant au numéro 6840, une sanguine classée au nom de l'Albane, ce peut n'être qu'une simple copie du dessin primitif, mais, là encore, il y a la plus étroite ressemblance entre cette composition et la gravure qui, dans le livre des *Hespérides*, célèbre l'apport des pommes d'or sur la terre italienne.

J. DUPORTAL,
Docteur ès lettres.

ART CONTEMPORAIN

LE SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS

Je me souviens de la bonne grâce avec laquelle Jules Comte, le fondateur de cette revue, m'accueillit en 1911, quand je lui demandai d'intéresser les amateurs d'art aux efforts des artistes décorateurs. Ce fervent de l'art ancien admirait le passé, mais il savait être de son temps. Le premier, il ouvrit au mobilier moderne les pages d'un grand recueil d'art. J'ai encore sous les yeux les remerciements de René Guilleré, qui avait été l'animateur de cette manifestation probante, avant d'aller mettre en pratique, à *Primavera*, pour le plus grand bien de la diffusion du goût moderne, ses convictions et ses doctrines.

Douze ans se sont écoulés et, si je rappelle cette entrée en lice de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, c'est pour constater avec quelle fidélité les exposants du Pavillon de Marsan ont tenu leurs engagements du début. Ils n'ont abandonné aucun point de leur programme. On pourrait, sans y changer une ligne, leur décerner les mêmes éloges qu'alors : recherche des belles matières, formes et proportions heureuses, emploi du bois apparent sans placage ni ornements rapportés. Bien plus, ce sont les mêmes chefs d'école que nous retrouvons dans le hall du Pavillon de Marsan, Rapin, Dufrène, Jallot, les Selmersheim, Gallerey, Follot. Seul, Eugène Gaillard est absent, et c'est grand dommage. C'eût été la complète illustration de l'esthétique de l'âge précédent, alors que les premiers « meubliers » cherchaient à disposer leurs éléments constructifs et décoratifs dans le même rapport que la racine, la tige et les branches de l'arbre, et faisaient très justement de l'ornement une forme vide, intimement unie au corps du meuble. Ainsi le définissait Gaillard : « Il accuse de façon sobre, mais large et nerveuse, les naissances au sol, affirme les divisions, les ramifications des membres divers, en marque les points principaux et, vers les terminaisons, s'épanouit comme une effloraison naturelle de la mouluration ».

Mais le dernier filon du *modern style* est désormais bien épuisé. On chercherait en vain, dans les rangs pressés des « ensembliers » de 1922, la moindre trace de cette grammaire de 1900 à 1905, déjà fortement battue en brèche dès 1911. Tous ont évolué dans le sens de la simplification et de la logique, rejoignant ainsi, par la force des

choses, les nouveaux venus formés à l'école du Salon d'automne, les Dufet et Bureau, les Groult, les Francis Jourdain, les Lahalle et Levard, les Nathan, les Bagge, les Ruhlmann, les Sue et Mare.

Ainsi s'établit, chacun gardant cependant son tempérament, une sorte d'unité dans le style de maintenant. Malgré leur dualité de formation, le groupe des « meubliers » n'a plus rien de déconcertant. On y trouve juste une variété suffisante pour que les visiteurs puissent élire le mobilier ou le décor répondant le mieux à leur sensibilité. Et c'est très bien. Est-ce à dire que nous avons enfin le style de notre siècle d'automobilisme et de grand tourisme ? Je n'oserais l'affirmer. Mais tous les stands paraissent influencés par l'impérieuse beauté de la carrosserie d'auto et de la cabine de paquebot. Ils évoquent la netteté et le poli des surfaces, les vernis irréprochables, les peintures laquées. Les rares ensembles fidèles au chêne ou au hêtre naturel, gardent un petit air vieillot, — pas désagréable — mais tout de même datant un peu.



E. Brandt. — Les Cigognes d'Alsace.

Porte en fer forgé.

Une autre caractéristique du Salon de 1922, et qui tient évidemment au peu de place dont les organisateurs pouvaient disposer, c'est l'abondance des meubles isolés. Réjouissons-nous en. Nous sommes toujours portés à passer d'un excès à l'autre. L'idée de présenter les meubles dans un ensemble de tapis, de tentures, d'appareils d'éclairage, de papiers muraux ou de toiles imprimées, évoquant l'atmosphère même de la maison, était nécessaire pour faire adopter l'art original. Il fallait prouver qu'un appartement ainsi conçu était habitable et agréable à habiter. Mais nos décorateurs, — le nom dit tout, — ont donné autant de place, et quelquefois davantage, au décor qu'au meuble lui-même. Ils en sont venus

parfois à composer des intérieurs avec des coussins et des abat-jour. C'est excessif.

Maintenant que la cause est gagnée, que le public est familiarisé avec le décor moderne, qu'il peut l'aimer sans faire effort de goût, il est bon de le laisser un peu composer lui-même son mobilier.

Il n'est plus nécessaire de lui présenter un salon tout agencé, serait-il de Follot, ou une salle à manger modèle, serait-elle de Gallerey.

Seuls, les jeunes mariés qui s'installent recherchent un mobilier uniformément



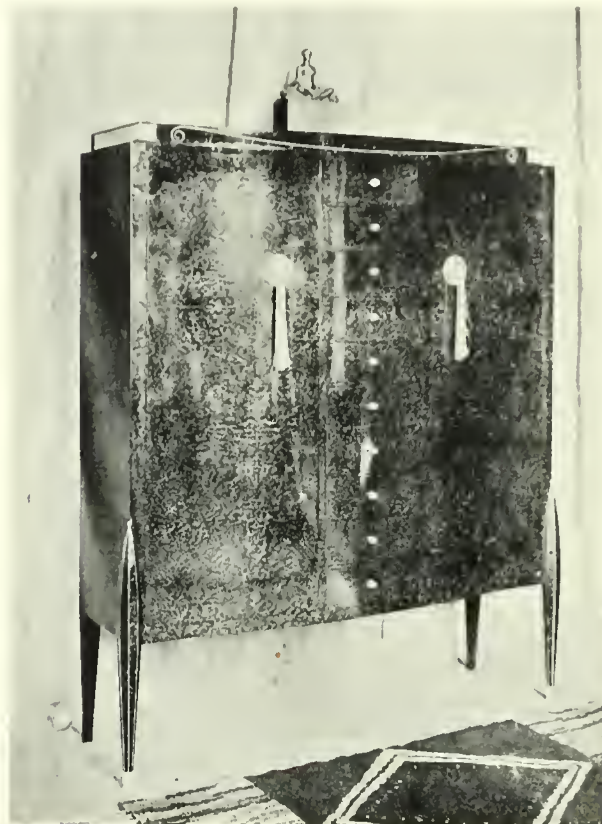
René Lalique. — Lustre, panneaux et verreries.
Mme S. Lalique-Haviland. — Tapis.

composé d'un nombre invariable de pièces, comme sur les catalogues du faubourg. Dans un intérieur aisé, le mobilier d'une chambre ou d'une salle à manger est composite. Ceux qui l'habitent ont ajouté aux figurants obligés, — table, chaises, buffet, lit, fauteuil, armoire, — des meubles venus de côté et d'autre, sans rapport avec la destination de la pièce, mais agréables de forme ou commodes à l'usage.

C'est par cet apport indirect que je voudrais voir l'art moderne s'insinuer dans nos appartements. La vie est trop chère pour que nous puissions, quelque envie que nous en ayons, remplacer du jour au lendemain tout un mobilier, — même en nous bornant à une seule pièce. Mais si l'on nous présente un choix varié de petites tables, de sièges, de bureaux, d'armoires, nous ne craindrons pas d'y puiser un modèle de goût nouveau pour ajouter un élément de beauté à notre intérieur. N'est-ce pas ainsi

que les appareils d'éclairage moderne des Lalique, des Brandt, des Hairon, des Schenck, des Subes, des Yung, ont pris place dans des appartements où le Louis XV et le Louis XVI régnaient jusqu'alors sans partage?

Il n'en est pas autrement pour les meubles de Fabre, de Priou, de Joubert, de Bagge, de Dunand, de de Bardyère, de dix autres excellents ébénistes de ce Salon, et j'affirme, pour l'avoir constaté de mes propres yeux, qu'ils ne paraîtraient pas disparates même à côté d'authentiques meubles anciens. Je pourrais citer un appartement de l'avenue du Bois où le maître du logis n'a pas craint de rapprocher une table de Maurice Dufrêne d'une commode de Crescent, et l'œuvre de l'ébéniste contemporain ne souffrait nullement du voisinage de sa somptueuse devancière. Nos artisans du bois œuvrent aussi habilement que leurs ancêtres. Ils emploient d'aussi précieux matériaux, et combien plus variés! Pourquoi, maintenant que leurs modèles se rapprochent d'une saine tradition, feraient-ils mauvaise figure, même dans des salons meublés en ancien.



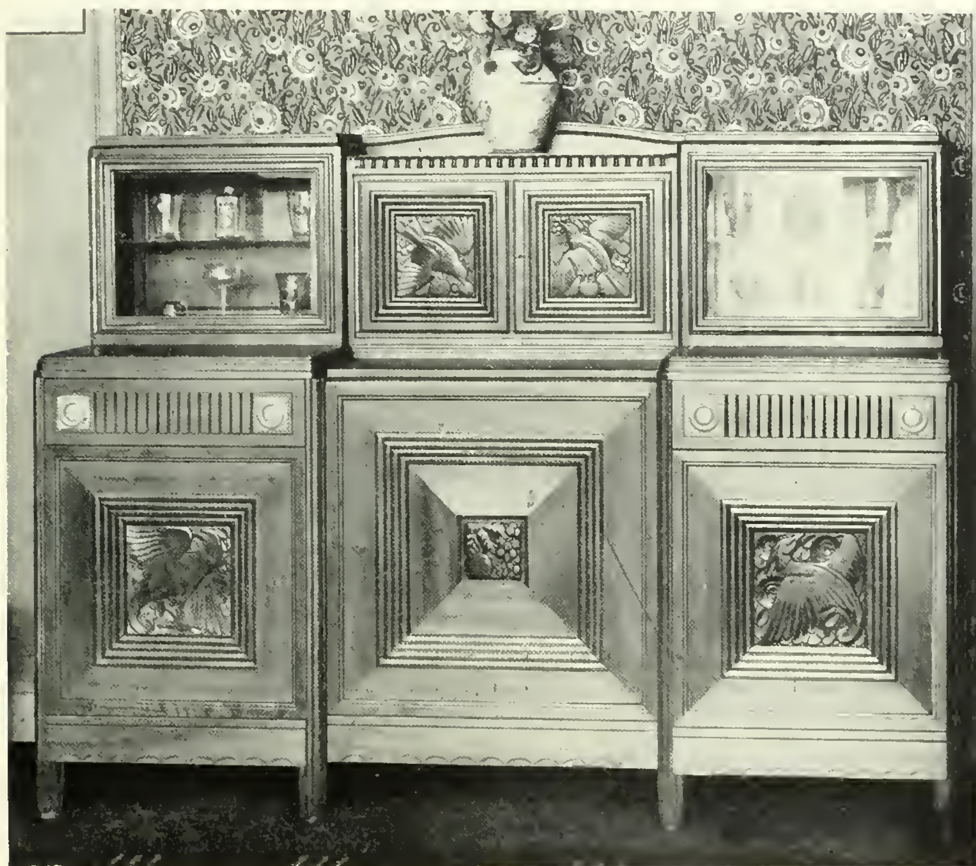
J. Ruhlmann. — Meuble en ébène macassar et ivoire.

Et ceci est vrai pour tout le décor de la vie, pour les tapis de Follot, de Sylva Bruhns, de Bonfils, de Coudyser, de Mmes Lalique-Haviland et d'Heureux: pour les papiers peints de Camus et de Delpard, pour les laques de Dunand, pour les toiles imprimées de Boigegrain et de Menu, pour les batiks de Mme Pangon, pour les soieries de Herbst et de Lorenzi, pour les tapisseries de Waroquier, Charles Dufresne, Jacques Simon, les vitraux de Chigot, de Matisse, de Gruber, de Piébourg.

Je ne parle pas de l'art précieux, des objets de vitrine qui, les premiers, ont pénétré dans les sanctuaires des collectionneurs : verreries de Marinot, de Goupy, de Chevallier, céramiques de Decœur, d'Avenard, de Mayodon, de Simmen, pâtes de verre de Sala, de Cros, de Decorchemont, bijoux de Miault, de Bablet, de Mme Guastalla, bronzes des frères Capon, de Gigou, de Feuillâtre, de Sandoz.

orfèvreries de Puyforcat, de Bourgouin, de Barbotteaux, charmants objets en argent et bois de Puechmagre, bibelots fragiles de Bastard, de Mère et de Mme O'Kin.

Je ne veux pas oublier la grille d'intérieur de Brandt, qui, présentée dans un décor d'architecture impressionnant, sert de parvis à ce temple de la belle



R. Joubert. — Buffet en noyer.

Sculptures de Borga.

production. Le motif principal, — un vol de cigognes entouré d'une couronne d'immortelles, — se détache sur les rayons d'une gloire qui vont se perdre dans les volutes des nuages. Dessin très simple, bien écrit. Mais le grand charme de ce morceau de grande ferronnerie réside peut-être plus encore dans la variété et la souplesse du travail de forge. Tous les procédés des *plattners* de Nuremberg ou d'Augsbourg, des *reijeros* de Séville ou de Murcie, des forgerons de Nancy ou de Toulouse, Brandt se les est appropriés, sans pour cela que ce maître du marteau dédaigne les secours de la métallurgie moderne. Il ne craint pas d'employer la

soudure autogène, et la perfection de l'ouvrage n'y perd nullement. C'est un vivant plaidoyer en faveur de l'alliance de l'art et des procédés industriels. Il méritait la place d'honneur que les organisateurs lui ont donnée.

Henri CLOUZOT
Conservateur du musée Galliera



Sue et Mare. — Canapé.
Recouvert en tapisserie d'Aubusson, d'après un carton de Charles Dufresne.

LE « PEINTRE A LA FORME » ET LA GRAVURE SUR BOIS MODERNE

Au xvi[e] siècle, en Allemagne, le graveur sur bois s'appelait *formschneider*, — tailleur de formes, — expression composée de deux mots : l'un, latin, *formæ* (les « molles », « moules » ou « formes » de France), l'autre, allemand, *schneider*, tailleur[1]. D'autre part, en Italie, dès le xiv[e] siècle, peut-être avant, il y eut le *peintre à la forme*, artiste qui taillait dans le bois des sujets destinés à l'impression sur étoffe; ainsi, les oriflammes, les écussons, les grandes images religieuses ou décoratives dont on avait besoin de multiplier les exemplaires, et qu'une polychromie venait ensuite enrichir totalement ou partiellement.

Or, le peintre à la forme est, en somme, un peintre *polygraphe*, qui se sert du bois gravé pour se livrer à « l'empreinture » d'un même sujet.

1. Le nom de *forme* est encore donné au châssis métallique où sont bloquées les pages typographiques d'un livre.

Comme lui, le graveur sur bois moderne, peintre et décorateur, suit la filière ancienne, et d'un métier, que le bois gravé fut jadis, il a fait un art. Cela devait être ainsi, sous peine de voir disparaître progressivement la gravure sur bois, mise en concurrence avec les procédés chimiques de reproduction.

Dégagée de toute immixtion photographique, la gravure sur bois originale, à l'exposition de janvier dernier au Pavillon de Marsan, a démontré que le bois gravé a repris une bonne part de son ancienne place et qu'il est redevenu œuvre de peintre.

Mais, dira-t-on, de quelle sorte de gravure peut-il être question? De toutes les sortes, mais surtout de cette gravure réclamant d'abord un compositeur tourmenté du désir de devenir un graveur, qui fasse œuvre de peintre à la forme et dont le subterfuge est l'impression d'un bois.

La palette de ce peintre-graveur est aussi riche que celle de son émule du pinceau; ses moyens ne sont pas moins étendus, soit que le classique noir et blanc suffise à ses besoins, soit que le camaïeu et ses monochromies relatives se combinent décorativement, soit que toute la gamme polychrome joue dans de brillants ramages. Enfin, par dessus tout, l'œuvre originale est mise à la portée, non d'un seul, mais répétée par le miracle de la multiplication.

La variété des moyens du bois gravé est aussi le plus sûr garant contre l'uniformité qui engendre la lassitude. Sa souplesse d'expression égale, dépasse même, par son tirage pratique, tous les genres de gravure. Il se prête aussi bien à l'exécution d'un timbre-poste qu'à celle de l'estampe murale, véritable fresque sur papier. Et quand le bois touche au livre, alors là est son triomphe, s'il fait preuve des qualités d'incision précise que réclame le voisinage du caractère typographique en relief.

A l'examen du bois moderne, on peut se convaincre que cet art n'a pas encore dit le dernier mot de sa formule nouvelle.

Certes, dans le livre, un peintre comme Maurice Denis a fourni d'admirables compositions, et dans l'estampe moderne, l'éditeur Rouart a su reprendre la traduction de sujets anciens selon la technique du camaïeu. Mais ces exemples restent trop isolés. On voit bien aussi un Marret, un Pellens, un Hermann-Paul — le bois qui accompagne cet article en est la preuve —, un Jou, selon des manières très différentes, indiquer des voies sûres, en même temps que Jacques Beltrand et P.-L. Schmied avec leur technique parfaite savent allier les meilleurs éléments. Chadel d'autre part, Drouart et Broutelle sont de ceux qui donneront encore davantage. Reverrions-nous bientôt les beaux temps de l'estampe japonaise et de la xylographie du XVIe siècle ?

Cette ère promise serait hâtée, si les peintres modernes, mieux éclairés sur les moyens graphiques, se consacraient davantage à l'établissement de modèles traités selon les exigences techniques du bois gravé et qu'ils pussent dicter leur pensée à d'excellents interprètes. Il existe des graveurs qui se plieraient volontiers à cette discipline. Le mieux encore serait que le peintre pût étudier lui-même la technique qui lui permettrait le meilleur rendement. L'expérience en vaut la peine. Que des peintres se fassent graveurs, comme des graveurs se sont faits peintres pour le plus grand honneur de l'estampe moderne !

Puisque le graveur sur bois d'aujourd'hui, créateur d'œuvres originales, correspond assez à ce que fut le peintre à la forme, pourquoi, dans l'évolution qui s'opère,

ne pas le considérer comme tel? Cette classification ne serait pas inutile et permettrait de voir les choses sous un angle nouveau.

Tout d'abord, le peintre à la forme est très affirmatif dans ses conceptions, il sait imposer sa manière de traiter le bois, tout style ou école mis à part. La simple taille du bois est un acte très volontaire, où aucune hésitation n'est de mise, l'accent en est définitif. Elle laisse un relief expressif très saisissable sous le doigt, la forme réalisée que l'encrage vient renforcer encore. Le bois gravé tient donc du sculpteur et du peintre.

Mais le peintre à la forme, si artiste soit-il, doit savoir son *métier*, oui, son métier de graveur; car il ne suffit plus d'être un graveur « pour la forme » : il faut être en réalité un artiste doublé d'un artisan. C'est pourquoi on aurait tort de s'endormir sur le succès facile de débuts encourageants où, sous la séduction de la nouveauté, chacun s'est fait inconsciemment le complice de petites faiblesses que l'on para d'ingénuité. Mais aujourd'hui le fruit a mûri davantage, et le souci de la technique doit être le commencement de la sagesse.

Plus que jamais seront vouées à l'oubli ces gravures que la zincographie peut remplacer, car l'art du bois doit trouver son originalité dans la matière qui sert à l'établir et dans la façon de travailler cette matière.

La manière de faire n'est pas la même chez un peintre à la forme et chez un graveur de profession habitué à traduire un dessin préalable exact. Pour le peintre-graveur original, une mise en place sommaire peut suffire sur la planche, car il laisse la création définitive au burin ou à la gouge, improvisant au bout de l'outil comme le fait sur la toile le peintre au pinceau, avec cette différence que les repentirs ne sont pas permis.

Même quand un peintre-graveur acquiert du métier, son travail n'a jamais ce côté conventionnel que donne l'habitude des procédés enseignés. De plus, l'expression graphique de l'outil est tellement différente de l'expression fournie par la plume ou le crayon, que l'artiste habitué à la taille du bois ne peut témoigner de la plénitude de ses facultés que sur ce bois, où il corrige et complète sa pensée première avec une rectitude et une volonté réfléchie.

Le champ laissé au labeur du peintre à la forme est plein de surprises, accessible aux innovations hardies, assez fertile pour y laisser germer les talents.

Encore une fois, la récente exposition du Pavillon de Marsan permettait de faire sur les pièces mêmes la démonstration de ce qu'on vient d'exposer[1]. D'ailleurs, la planche que la *Revue* a la bonne fortune de publier aujourd'hui, — spécimen de la plus récente manière de M. Hermann-Paul, emprunté à une remarquable série sur la Camargue et les *corridas*, — est l'exemple le plus caractéristique de ce qu'un artiste, parti du dessin d'illustration, peut obtenir d'un tel procédé, quand il en conçoit nettement la largeur, la sobriété, le parti-pris de lumières et d'ombres et tous les « sacrifices » qu'il impose.

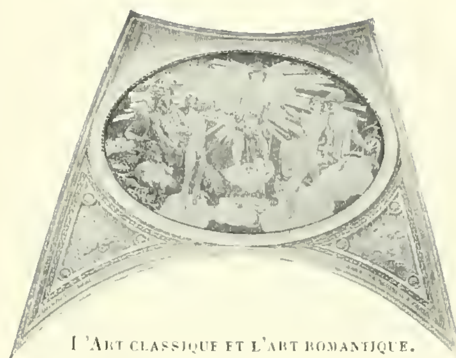
Comme M. F.-L. Schmied, dont la *Revue* de janvier présentait une planche originale, M. Hermann-Paul est un graveur sur bois qui mérite mieux qu'une simple mention et sur lequel nous nous proposons de revenir.

PIERRE GUSMAN

1. On trouve la plupart des œuvres des graveurs ayant figuré à cette Exposition, à la galerie du *Nouvel Essor*, 40, rue des Saints-Pères.



Apollon et les Muses.



L'Art classique et l'art romantique.

Peintures de M. J. S. Sargent décorant la Coupole du Musée de Boston.

ACTUALITÉS

LA VIE DANS LES MUSÉES D'AMÉRIQUE

Quand on parcourt les bulletins que publient d'une façon régulière presque tous les musées d'Amérique, la première impression qui se dégage de ces innombrables expositions, de ces achats d'œuvres d'art, de ces conférences, c'est que, — depuis les galeries de Boston et de New-York, qui se rapprochent plutôt du type européen, jusqu'aux salles d'exposition d'art contemporain, comme les galeries Corcoran, de Washington ou celles de Buffalo, — chaque musée est une espèce de centre social, d'une activité et d'une vitalité un peu étourdissantes.

Bien que beaucoup d'entre eux aient été fondés depuis un demi-siècle, ce n'est que pendant la dernière décade que le mouvement en faveur de l'accroissement des collections publiques a pris un essor considérable, grâce, partie aux donateurs riches, partie à l'esprit civique qui joue un si grand rôle dans la mentalité américaine et fournit toujours un puissant appui aux initiatives privées.

Dans ce mouvement relativement récent, l'élément éducatif est tout aussi important, au point de vue américain, que l'est l'acquisition d'œuvres d'art. Chez un peuple dépourvu de tradition artistique, enseigner l'histoire de l'art dans les Universités où les étudiants ne peuvent pas voir des tableaux ou des sculptures, serait un véritable contre-sens. De plus, avec leur habitude d'aller toujours du côté de l'utilité immédiate, les Américains conçoivent l'œuvre d'art ancien comme intéressante seulement au point de vue de l'artiste. Chez eux, le point de vue esthétique domine absolument le point de vue historique, et ceci nous explique pourquoi l'histoire de l'art a rarement une

place dans les cours d'études des Collèges et des Universités, exception faite pour le Fogg art museum, de l'Université de Harvard, et pourquoi on tend de plus en plus à l'enseigner de préférence dans les musées qui sont souvent rattachés aux Écoles des beaux-arts. En un mot, si on veut suivre des conférences d'art, — et il y en a, là-bas! — c'est aux musées qu'il faut aller.



J. S. SARGENT.
L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE.
Peinture de la Coupole du Musée de Boston.

Dans cette éclosion de conférences destinées aux étudiants et au grand public, il ne faut pas oublier tout un mouvement d'éducation artistique en faveur des élèves des écoles primaires, — pour lesquels déjà, dans quelques villes, la visite au musée fait partie du travail scolaire, — mouvement sur les résultats duquel il convient peut-être de rester un peu sceptique, mais qui est certainement d'une inspiration généreuse et démocratique. Seulement, on voudrait voir cet effort populaire, un peu creux et désordonné, doublé d'un autre, aussi ample que celui-là, mais plus réfléchi, qui permettrait la formation d'une élite. Mais ce serait trop demander, pour le moment du moins, à un pays chez qui, comme Renan l'a justement remarqué dans ses *Questions contemporaines*, l'enseignement primaire n'est pas suffisamment doublé d'un enseignement vraiment supérieur et où l'on goûte peu la recherche scientifique désintéressée qui ne mène pas à un résultat commercial.

Bien que les budgets des musées d'Amérique ne leur permettent pas de payer les prix fantastiques que payent souvent les collectionneurs, comme, par exemple, M. Henry Huntington, l'acquéreur du *Blue Boy*, de Gainsborough, ou M. Joseph E. Widener, qui vient d'acheter *le Banquet des dieux*, de Giovanni Bellini (de l'ancienne collection du duc de Northumberland), les bulletins nous signalent un certain nombre d'œuvres d'art intéressantes que les musées ont pu obtenir ces temps derniers.



J. S. SARGENT.
LE SPHINX ET LA CHIMÈRE.
Peinture de la Coupole du Musée de Boston.

Au musée de Boston, citons une *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, par

Luini, don de Mme W. Scott Fitz. A en juger d'après la photographie, ce tableau semble supérieur aux autres versions du même sujet, dues au même artiste, qui se trouvent aux musées du Louvre, du Brera, des Offices et de Vienne. Il se rapproche surtout de la version du Louvre, non seulement par la pose de Salomé, qui ne varie pas beaucoup dans toute la série, mais aussi par le bras du bourreau qui est presque identique, par la tête du saint, et enfin par le coloris. Seulement, le tableau de Boston est plus complexe au point de vue psychologique : dans les autres peintures, Salomé n'est qu'une jolie fille placide, tandis qu'ici elle exprime une certaine émotion. Il est vraiment surprenant que ce tableau n'ait pas été étudié, autant que je sache, par les historiens de Luini, et l'on regrette une fois de plus à son sujet l'absence, on peut dire systématique, de renseignements sur la provenance des œuvres d'art d'outre-mer.



E. DELACROIX. — DANTE ET VIRGILE.
Peinture. — Chicago, Collection Potter Palmer.

Le gros événement de l'année dernière, au musée du Boston, fut l'achèvement de la décoration du dôme, commencé en 1916 par John Singer Sargent qui, après une belle carrière de portraitiste, a voulu montrer qu'il était capable de faire œuvre non seulement de peintre décorateur, — comme le prouvent depuis longtemps ses frises populaires de la Bibliothèque de Boston, — mais aussi de sculpteur. Il serait ridicule de vouloir juger cet ensemble sans l'avoir vu, mais en étudiant la description de l'œuvre et les reproductions publiées dans le bulletin de décembre, on peut se rendre compte de la conception générale qui a guidé l'artiste. Le dôme se divise en huit sections, dont les quatre plus grandes contiennent des toiles ovales en hauteur et dont les quatre autres sont décorées chacune d'un petit médaillon peint et de deux bas-reliefs. Les sujets choisis sont, pour la plupart, de vieux thèmes consacrés et même usés au point que le génie d'un Poussin pourrait à peine y infuser maintenant un peu de vie. Mais bien que ces sujets soient très respectables en eux-mêmes, on constate un certain flottement dans l'ensemble : à côté de thèmes concernant les arts, on en trouve d'autres dont on cherche en vain la raison d'être. Ce défaut est peut-être moins visible dans les grandes toiles ovales, où le peintre a représenté *l'Art classique* et *l'Art romantique*, *Apollon et les Muses*, *le Sphinx et la Chimère*, — la moins réussie de la serie, avec l'attitude con-



PANNEAU D'UNE VERRIÈRE A SUJET DES « SEPT DORMANTS D'EPHESE ».
France, XIIIe siècle. — Musée de Worcester.

tournée et saugrenue de la Chimère, — et enfin *les Trois Arts protégés par Athènes contre le Temps*, composition banale et vide. Au contraire, dans les douze petits sujets qui décorent les médaillons et les bas-reliefs, on ne s'explique guère l'introduction de certains motifs, tels que *l'Astronomie* ou *l'Enlèvement de Ganymède*. D'autres sujets sont très bien à leur place, comme par exemple *Arion assis sur le dos du dauphin*, bien qu'il soit impossible de louer l'artiste d'avoir représenté le musicien de l'antiquité en train de jouer du violon, instrument aussi peu antique que possible. *La Musique*, sujet choisi par le peintre pour un autre médaillon, est également réussie, tout en faisant la légère réserve qu'une jeune femme jouant du violon, — décidément M. Sargent ne se représente la Musique que sous la forme de cet instrument, — n'est une conception ni très complète ni très neuve. Quant aux quatre bas-reliefs encadrés qui figurent : *les Trois Grâces*, *Aphrodite et l'Amour*, *l'Amour et Psyché* et *Trois femmes dansant*, ils ne semblent montrer ni pour la conception, ni pour la technique, un sculpteur très personnel; c'est de l'art néo-classique et académique dans toute sa froideur. En tout cas, il est certain qu'ils ne justifieraient pas le peintre, — si, par hasard, il avait une intention aussi fantaisiste, — d'abandonner l'art du portrait pour la sculpture.



G. MOREAU. — ŒDIPE ET LE SPHINX.
Peinture. — Musée Métropolitain, New-York.

Parmi les diverses œuvres acquises par les musées d'Amérique, citons quelques spécimens d'art français : deux têtes de marbre, attribuées à l'école de Michel Colombe, au musée de Cleveland; un important *Œdipe et le Sphinx*, par Gustave Moreau (du Salon de 1864), que le Métropolitain a reçu en legs de l'ancienne collection W. H. Herriman; un *Dante et Virgile*, par Delacroix (peut-être une étude pour le grand tableau du Louvre), qui est entré au musée de Chicago; et enfin un beau *Portrait d'homme*, par Antoine Pesne, acquis par le musée de Worcester.

A propos de ce dernier musée, il faut signaler aussi un vitrail du XIIIe siècle, français, qu'il acheta à la vente Lawrence. Ce vitrail appartient à une série de quatre médaillons représentant la légende des Sept dormants d'Éphèse (les trois autres se trouvent dans la collection R. Pitcairn). Suivant le *Bulletin* du musée, ce vitrail serait en parfait état, sans retouche, mais, chose curieuse, inquiétante même, on en ignore la provenance. Est-ce qu'il s'agirait d'un cas semblable à celui du vitrail « de Beauce », sur lequel M. de Mély a récemment attiré l'attention des lecteurs de la *Revue*?

L'École des beaux-arts de Rhode-Island a acquis notamment une *Madone avec l'Enfant*, attribuée à Andrea di Giovanni, et un *Esther et Mardochée*, par Aert de Gelder. Ce dernier tableau est particulièrement intéressant pour ceux qui ont vu le curieux

David sur son lit de mort, du même peintre, qui figura l'an passé à l'Exposition hollandaise de Paris. Le tableau d'Amérique est une des quatre versions connues du même sujet, dont celle du musée de Budapest date de 1685. L'Esther de Rhode-Island, qu'on dit être un portrait de la femme du peintre, rappelle beaucoup la femme du *David*.

Le Fogg art museum a ajouté à sa collection une *Crucifixion* de Fra Angelico, qui appartenait à la collection N. Valois, bonne peinture, qui a été étudiée par M. Borenius dans le *Burlington Magazine* de novembre dernier.



P. Gauguin. — Portrait de femme.
Pastel. — Musée de Worcester.

Parmi les nombreux tableaux modernes et contemporains, citons un *Portrait de femme* par Degas, un *Paysage* par J. S. Sargent, *les Glaïeuls* de Monet, et *la Table à thé* par H. Le Sidaner, qui sont entrés à l'École des beaux-arts de Détroit.

L'une après l'autre, les expositions d'art contemporain se succèdent dans les musées d'Amérique avec une rapidité prodigieuse. Dans cette mêlée d'œuvres, retenons une exposition de peintres français, comme Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec et Van Gogh, etc., qui a fait le tour des musées d'Amérique, en commençant par le Métropolitain. Pour ce qui concerne les peintres américains, la 3e exposition, qu'organisa la galerie Corcoran, fut assez significative : sans discuter la question de savoir s'il existe ou non une école américaine de peinture, controverse dans laquelle l'*American Art News* s'est fait l'interprète passionné de la thèse patriotique, contre des artistes comme Harry B. Lachmann qui affirment qu'un art vraiment national n'existe pas encore en Amérique et que c'est seulement en France que les jeunes artistes peuvent apprendre leur métier, il est curieux de constater jusqu'à quel point ces peintres exposants recherchent surtout, comme l'ont fait les maîtres impressionnistes, des effets de lumière. Peut-être peut-on trouver là un signe encourageant pour l'avenir.

Robert WENTWORTH.

UN DESSIN DE WATTEAU QUI RENTRE EN FRANCE

Certes, il y eut de belles enchères à la vente des dessins de la collection Max Bonn, faite à Londres le 15 février dernier : ce n'est pas tous les jours qu'on voit une *Femme à la fenêtre*, de Rembrandt, s'adjuger 1.550 livres (environ 73.000 fr.), et un *Canard mort*, de Dürer, signé et daté 1515, trouver preneur à 2.100 livres (environ 100.000 fr.); mais, que dire de la lutte engagée autour d'une feuille de Watteau représentant trois têtes de nègres, à la pierre noire et à la sanguine, lutte qui s'est terminée par la victoire d'un grand amateur parisien, sur l'enchère de 3.200 livres, soit environ 150.000 francs ?

C'est grâce à M. David Weill que cette page admirable rentre en France. Elle va prendre place auprès des autres dessins du maître, — tous remarquables et pourtant tous éclipsés par sa présence, — parmi les merveilles qui font du charmant hôtel de Neuilly, si accueillant aux travailleurs, un sanctuaire de l'art du XVIII[e] siècle, asile digne de son importance et de ses illustres origines.

Car cette feuille a ses lettres de noblesse. Elle porte la marque de P.-J. Mariette et passa à la vente après décès du célèbre collectionneur (1775, n° 1387), où elle fut achetée par un autre curieux réputé, Servat, qui la paya 300 livres. Ensuite, on la perd de vue, pour la retrouver en Angleterre dans la riche collection James : exposée en 1878, au South Kensington, et reproduite à cette occasion dans un album aujourd'hui rarissime[1], elle n'appartenait plus à la collection en 1891, lors de la vente, faite après le décès de miss James, du cabinet formé par son père, où l'on ne comptait pas moins de soixante dessins de Watteau.

Le catalogue de la collection Mariette vante déjà la « vérité frappante » de ces trois têtes de nègres; et c'est, en effet, la qualité maîtresse qui s'impose tout d'abord et fait encore à nos yeux le prix de cette feuille d'études. L'infatigable et prestigieux crayonneur des « pensers à la sanguine » y joint la précision la plus rigoureuse, l'analyse la plus serrée, à une largeur et à une simplicité de facture incomparables. Curieux de tous les modèles, — et non pas seulement des femmes, dont il a multiplié les images légères et changeantes, — il a dessiné des nègres comme il a dessiné des artisans et des gueux, des soldats et des comédiens, des Chinois et des Turcs. Il les a dessinés ici, ces négrillons, et ailleurs encore : dans diverses feuilles du Louvre, du Musée Britannique, de l'ancienne collection Heseltine; plusieurs d'entre eux sont gravés dans les *Figures de différents caractères* (n[os] 24, 183, 300) et introduits comme figurants dans quelques-uns de ses tableaux : *la Conversation, les Charmes de la vie, le Concert champêtre, « Coquettes, qui pour voir galants au rendez-vous... »* Et cette note exotique, ainsi piquée au milieu d'une « assemblée galante » par la fantaisie d'un poète, le beau dessin de M. David Weill nous rappelle à propos que, comme tout ce qui sortit du pinceau du grand magicien, elle se réclame d'abord de la vie et de la vérité.

E. D.

LE MONUMENT DE VERDUN

On a pu voir exposée récemment au Petit-Palais la maquette d'un projet de monument à la Victoire et aux Soldats de Verdun. L'architecte en est M. Léon Chesnay, et le sculpteur, M. Jean Boucher.

La première pierre en avait été posée solennellement à Verdun, le 23 juin 1920, alors que le projet n'était encore arrêté que dans ses grandes lignes, et c'est seulement le 1[er] mars dernier que celui présenté par M. L. Chesnay a été définitivement accepté. On sait que ce monument doit être encastré dans les anciens remparts de la ville où l'on pratiquera une large brèche. Une telle disposition rendait malaisée la tâche de l'architecte, obligé de tenir compte de ces murailles, hautes de treize mètres, qui imposaient à la fois leur échelle et leur caractère :

1. *Twenty-six drawings by A. Watteau... the property of miss James* (London, 1878), pl. 6.



Antoine Watteau. — Étude de nègres.
Dessin à la pierre noire et à la sanguine. — Collection David Weill.

il fallait avant tout chercher une ordonnance noble et grave, en harmonie avec leurs lignes austères. A en juger par la maquette reproduite ici, il semble bien que ces difficultés aient été heureusement surmontées et que la majesté de l'ensemble réponde entièrement au double objet que l'on se proposait.



JEAN BOUCHER. — LA DÉFENSE DE VERDUN.
Maquette du groupe destiné à couronner le Monument de la Victoire.

Le monument de Verdun, en effet, doit être tout ensemble un édifice commémoratif et un cénotaphe. La base formera le vestibule d'une crypte creusée sous la place du Maréchal-Pétain, à laquelle la construction sera adossée; dans cette crypte, on déposera, sur deux autels, des livres d'or portant les noms, l'un, des soldats tués, l'autre, des blessés, au cours des combats livrés sous Verdun.

A l'extérieur, dominant ces assises dont les lignes puissantes ne sont pas sans évoquer quelque construction romaine, un groupe sculptural se dressera à vingt-huit mètres de hauteur, comme la flèche d'une cathédrale.

Comme on peut s'en rendre compte d'après la première esquisse reproduite ci-contre, le sculpteur et l'architecte se sont ici merveilleusement complétés. L'imposante figure, coiffée du casque gaulois, que M. Jean Boucher a imaginée, debout entre deux défenseurs serrés à ses côtés, respire la force, le calme, la confiance et la certitude. Il n'est pas jusqu'à la disposition en pyramide de ce groupe, qui n'ajoute encore à l'impression produite et n'en fasse la plus sobre et la plus saisissante paraphrase de la parole fameuse : « On ne passe pas ».





Le Monument de la Victoire et des Soldats de Verdun.

Léon Chesnay, architecte ; Jean Boucher, sculpteur.

331



TRIPTYQUE.
Atelier de Nardon Pénicaud. — Londres, Musée Britannique.

LES LIVRES : « LES ÉMAUX LIMOUSINS »[1]

Ce livre est dédié *à la Mémoire du marquis Léon de Laborde*, — le plus grand nom peut-être parmi les historiens des arts au XIXe siècle. Dire qu'il n'est pas indigne de cet illustre patronage et que l'exemplaire érudit lui eût fait bon accueil, est, je pense, le meilleur témoignage qui puisse être rendu en faveur de l'œuvre de M. J.-J. Marquet de Vasselot. Avec ce goût de la précision qui est chez lui un besoin impérieux de l'esprit, — le scrupule scientifique pouvant prendre tour à tour la forme d'une torture ou d'une délectation intellectuelles, — il a abordé l'étude des émaux peints tels qu'ils furent fabriqués dans la seconde moitié du XVe siècle et la première partie du XVIe, à l'aube de la Renaissance, par ces ateliers limousins qui, aux grandes époques du moyen âge, s'étaient déjà acquis, par une technique d'ailleurs très différente, une réputation et une clientèle mondiales dans la spécialité des émaux champlevés.

Parce qu'il ne saurait se contenter de vagues approximations et que « qui trop embrasse mal étreint », il a volontairement limité son effort à l'étude de la période comprise entre le temps du pseudo-Monvaerni et celui de Nardon et Jean Ier Pénicaud. A suivre jusqu'à la fin du XVIe siècle et même jusqu'au XVIIe la production si féconde de la dynastie des Pénicaud, des Reymond et des Courteys, il eût risqué d'être débordé par la quantité des œuvres à analyser et à classer... Le champ d'exploration qu'il s'était tracé une fois strictement limité, la besogne à accomplir était encore pour décourager des volontés moins fermes et moins patientes.

Au cours des années, M. Marquet de Vasselot n'a jamais perdu de vue, — autant que les événements l'ont permis, — le but qu'il s'était proposé. Il a mené dans tous

1. J.-J. Marquet de Vasselot, *les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe. Étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains* (Paris, A. Picard, un vol. gr. in-8o de 412 p., avec un album de 85 pl.).

es cabinets de collectionneurs. dans tous les musées d'Europe et d'Amérique, une enquête méthodique et tenace. Il a photographié directement tous les documents qu'il devait mettre en œuvre. Quand il n'a pu les tenir sous son objectif, il s'est procuré les épreuves photographiques dont il avait besoin... Et comme il n'est d'histoire de l'art complète que par la confrontation des documents écrits avec les monuments eux-mêmes, il a confié à l'homme le plus qualifié, M. Auguste Petit, archiviste départemental de la Haute-Vienne, le soin de dépouiller tout ce que le fonds confié à son érudition pouvait lui fournir de textes utiles.



Un Sultan.
Atelier du Triptyque de Louis XII. — Musée de Brunswick.

Par la comparaison minutieuse et méthodique de tous les émaux connus, il s'est ensuite mis en mesure de constituer des groupes suffisamment homogènes pour y reconnaître le travail d'un même atelier, et le résultat de ces longues analyses critiques a abouti à la délimitation très vraisemblable, sinon à l'identification définitive et *ne varietur*, de quelques centres de production, désignés comme il suit : l'atelier du prétendu Monvaerni, l'atelier du Triptyque d'Orléans, l'atelier de Nardon Pénicaud, l'atelier aux grands fronts, l'atelier du Triptyque de Louis XII, — un groupe d'émaux dont le signalement caractéristique ne s'accorde exactement avec aucun des ateliers ci-dessus définis — ; enfin, quand les documents d'archives per-

mettent d'inscrire sans doute possible des noms propres : l'atelier de Jean Ier Penicaud et son école.

Cet exposé historique et critique terminé, M. Marquet de Vasselot a procédé au catalogue de tous les émaux réunis et groupés au cours de son enquête. Il ne comprend pas moins de 220 articles, dont 50 pour l'atelier du pseudo-Monvaerni, 26 pour celui dont la pièce centrale serait le triptyque de *l'Annonciation* du musée d'Orléans, 35 pour l'atelier de Nardon Pénicaud, dont la tête de série, la pièce capitale, est *le Calvaire* du musée de Cluny (commandé par Lucas de Virouilh, prêtre. pour Saint-Pierre de Royan, à Nardon Pénicaud de Limoges. qui l'acheva le Ier avril 1503); 14 pour un atelier sur lequel les textes n'ont fourni aucun renseignement, dont la pièce type serait un triptyque du Louvre représentant une Vierge de Pitié entre saint Pierre et saint Paul, et le trait signalétique le plus caractéristique, la grandeur des fronts que le dessinateur a donnés à ses personnages, d'où l'étiquette : *l'atelier aux grands fronts*, proposée par M. Marquet de Vasselot, — on aurait peut-être pu l'appeler aussi *aux petits yeux*, encore que ce trait y soit moins constant que celui choisi par M. Marquet de Vasselot. Quant aux fonds d'architecture, aux partis-pris de composition, ils sont assez variables, et il m'a semblé qu'aucune personnalité d'artiste ne se dégageait très nettement des œuvres groupées sous cette rubrique par notre auteur.

Viennent ensuite l'atelier du triptyque de Louis XII (nos 126 à 148 du catalogue), dont la pièce centrale est *l'Annonciation* entre Louis XII et Anne de Bretagne, avec leurs saints patrons, du Victoria and Albert Museum. Pour l œuvre propre de Jean Ier Pénicaud et de son atelier (nos 153 à 211 du catalogue), les œuvres sont plus explicites que les documents, d'où la biographie du premier Jean ne se dégage pas très clairement.

Quant à la personnalité *artistique*, elle n'est jamais très fortement marquée chez ces artisans excellents qui, en matière d'invention iconographique ou de composition dramatique, ne revendiquaient pas ce titre de *créateurs* dont le moindre faiseur d'images n'hésite pas à se parer aujourd'hui. M. Marquet de Vasselot avait déjà indiqué, dans l'excellent chapitre qu'il a écrit pour le tome V de l'*Histoire de l'art*, les nombreux emprunts qu'ils firent aux estampes contemporaines. Il ne manque pas d'y insister — en précisant — dans son livre... Les fiers sonnets de José-Maria de Hérédia, écrits pour son ami Claudius Popelin, supposent chez ces vieux émailleurs qui

> Fixent avec le feu dans le sombre pigment
> La poudre étincelante où leur pinceau se trempe

de poétiques hésitations entre les thèmes différents que la légende ou l'histoire proposait à leur ardente imagination :

> Dis; ceindras-tu de myrte ou de laurier la tempe
> Du penseur, du héros, du prince ou de l'amant ?
> Par quel Dieu feras-tu, sur un noir firmament,
> Cabrer l'hydre écaillée ou le glauque hippocampe ?

Les humbles émailleurs dont M. Marquet de Vasselot s'est constitué l'historien n'en étaient pas encore là ! Les guerrières d'Ophir.

> Thalestris, Bradamante, Aude ou Penthésilée,

ne hantaient point leur imagination ! Ils s'en tenaient à l'iconographie religieuse telle qu'elle s'était constituée ou renouvelée de leur temps, et c'est chez les graveurs



TRIPTYQUE.

Atelier du Triptyque de Louis XII. — Londres, Musée Victoria et Albert.

qu'ils allaient chercher tous les éléments de la composition de leurs œuvres... Quand M. Marquet de Vasselot y rencontre un trait, détail ou accessoire inédit, il ne pense même pas à leur en faire honneur et se contente de dire : « Il faudra retrouver la gravure qui servit de modèle à l'émailleur » !

C'est donc l'histoire d'un très précieux métier qu'il vient de nous donner, bien plus que celle d'une forme d'art qui aurait enrichi d'émotions nouvelles le trésor de la sensibilité humaine. Leur part d'invention expressive ou iconographique semble s'être bornée à compiler ou combiner et amalgamer des éléments empruntés à différentes sources, et leur effort d'imagination diminue à mesure que leur vogue augmente et que le nombre croissant des commandes les incite à perdre le moins de temps possible dans l'élaboration des scènes qu'ils auront à fixer

Au cuivre que l'émail fait plus riche que l'or.

Ils n'en tiennent pas moins dans l'histoire de l'art, comme ils ont tenu dans le goût de la plus noble clientèle de leur temps et dans la curiosité des amateurs raffinés, une place importante... Et par là, par la beauté technique et la valeur décorative de leurs œuvres, ils méritaient bien les soins qu'un érudit et un connaisseur tel que M. Marquet de Vasselot vient de leur consacrer.

André MICHEL,
Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France.



LA VIERGE ET L'ENFANT
Atelier du Triptyque d'Orléans. — Musée de Troyes.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

337

NOTRE TRIBUNE

POUR LA SAUVEGARDE DE L'ART FRANÇAIS



ÉUNIR tous les Maréchaux de France au palais de la Légion d'honneur : après avoir proclamé ce programme grandiose de notre Exposition, avons-nous bonne grâce à en espérer un bénéfice matériel? Voir les héros disparus se ranimer, s'assembler, se ranger peu à peu le long des murs, dans ces vastes salons démeublés, pour faire la haie jusqu'à la salle des héros vivants, montrer aux visiteurs tout le charme humain de la gloire française, n'était-ce pas une mission assez belle pour payer mille fois la peine prise, et qu'on se sent profondément honoré d'avoir prise?

Nous osons pourtant croire que le but de cette exposition lui ajoute une beauté : il nous plaît que toute cette splendeur, accumulée dans la rotonde célèbre, ne se disperse pas au hasard dans le ciel parisien, mais qu'elle s'échappe, comme d'un phare, en rayons bien précis : un de ces rayons ira dorer, à Auxerre, les artistes qui réparent les hautes verrières tremblantes de la cathédrale ; un autre se fixera sur un admirable logis de Chinon, qu'il faut acheter et dont il faut faire une bibliothèque pour la ville; d'autres iront plus loin encore. Ainsi, grâce à ces ressources nouvelles, notre jeune Société méritera toujours mieux son nom : *Sauvegarde de l'art français.*

Cette Société a deux buts : être utile aux monuments de nos provinces, être utile aux musées de nos provinces. Pour exposer le détail de son fonctionnement, la place me manquerait cette fois, et je sais que je la retrouverai dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, si magnifiquement hospitalière; ici, je me bornerai à dire quel est notre sentiment, en face du péril, — et d'ailleurs, susciter la sympathie, n'est-ce pas l'essentiel?

Voici comment s'est imposée à nous la nécessité de secourir nos monuments. C'était en 1920, en novembre. Quelques amis et moi, nous circulions autour de Toulouse. Nous avions vu Alan, la résidence épiscopale et papale du XV[e] siècle, vendue avec sa porte surprenante, sa tour et sa balustrade, pour 3.500 francs, à un antiquaire, et sauvée à grand'peine par la résistance armée des paysans, par les cris de la presse, par l'intervention des Beaux-Arts; nous avions vu Flaran, l'abbaye romane, dont le cloître, sur le point d'être brocanté pour 11.000 francs, avait été même étayé pour permettre son sinistre départ; nous regardions Saint-Martory et ses arcatures du XII[e] siècle, que le maire défendait péniblement, depuis neuf ans, contre l'acquéreur qui se les était procurées pour 10.000 francs, et comptait les exporter... Depuis lors, presque chaque jour, nous avons été avertis d'un danger nouveau : ainsi, même dans les contrées épargnées par la guerre, les Français ne sont pas certains de conserver les aspects les plus vénérables, les fragments essentiels de nos villes et de nos bourgs! Il ne suffisait pas que nos édifices fussent menacés par les change-

ments du goût, par les alignements, ou succombâssent à leur vétusté; ils sont maintenant convoités par l'étranger. Étiquetés et démontés pierre à pierre, vendus sur photographie, ils quittent les contrées dont ils sont l'âme : ce commerce est monstrueux, mais légal. Le Service des Monuments historiques, grevé de charges écrasantes dès qu'il classe quoi que ce soit, fait pourtant merveille, dirigé par le savant le plus accessible et le plus ingénieux; mais, devant l'étendue du mal, il incite toutes les bonnes volontés à l'aider : allions-nous lui refuser la nôtre?

D'accord avec les spécialistes éminents qui composent notre comité, nous avons décidé d'avoir à Paris une permanence [1]; là nous parviendraient tous les renseignements de province, ce qui nous permettrait de toujours intervenir utilement : tantôt un article, signalant le scandale, selon la méthode illustrée par un Hallays ou un Barrès, suffirait à l'empêcher; tantôt des séances organisées dans les villes aideraient le bon « mouvement d'opinion » qu'on y constate toujours; enfin notre groupe, en rapport avec les sénateurs et les députés soucieux d'art, obtiendrait grâce à eux une législation plus complète. Le nombre des affaires dont nous nous occupons déjà nous montre notre utilité.

Que penser maintenant des musées de province? C'est le manque de ressources, et non le manque de goût, qui les réduit à l'état où ils sont souvent : il faut voir le parti vraiment remarquable que les conservateurs tirent de leurs maigres budgets. Ils viennent de s'associer, et leur groupe est excellemment représenté à Paris : leur cause est si belle que nous faisons et ferons l'impossible pour la servir. En art comme en politique, le « régionalisme » peut ramener partout la vie : chaque grande cité devra posséder son propre musée, destiné à commémorer, à ressusciter les industries locales, et chaque musée actuel devra s'améliorer selon sa fonction spéciale. Cette fonction est de remémorer aux habitants d'une ville ceux de leurs concitoyens qui se sont illustrés, quels paysages voisins ont inspiré les artistes, enfin toutes les raisons pour lesquelles il fait bon être de ce pays. A Paris, notre rôle sera de réunir les indications, de les publier, de les répandre, de vendre des reproductions artistiques et des objets d'art moderne, au profit de tel ou tel musée que l'acheteur sera sûr d'avoir aidé de la sorte, au moment même où il emportera le bibelot qui lui en représentera l'esprit.

Cette année, nous avons entrepris de faire une exposition générale pour assurer nos premières grandes campagnes et notre organisation : les Maréchaux, gardiens héroïques du sol, nous permettront de veiller, — dans la mesure de nos moyens, — à la sauvegarde de notre art. A l'avenir, nous tenterons des expositions spéciales, et sans doute régionales, au profit de tel ou tel musée, de tel ou tel édifice de nos provinces. Ainsi les visiteurs, qui souvent deviendront des souscripteurs, se diront qu'ils n'auront pas été de simples dilettantes, mais que par leurs visites, par leur présence à nos séances, par leur apostolat, ils auront servi l'idéal qui nous est cher : c'est que sur le territoire, redevenu entier, de notre France, les chefs-d'œuvre partout semés brillent comme une constellation d'art où aucune étoile ne devra plus s'éteindre et où d'autres, peu à peu, devront s'allumer.

Duc de TRÉVISE

1. Son adresse actuelle est 1, avenue Victor-Emmanuel III.



PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR.
Construit par l'architecte Rousseau
pour le prince de Salm (1786), incendié sous la Commune et reconstruit sur les mêmes plans dès 1871

L'EXPOSITION DES MARÉCHAUX
AU PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR

I. — DE DUGUESCLIN A TURENNE

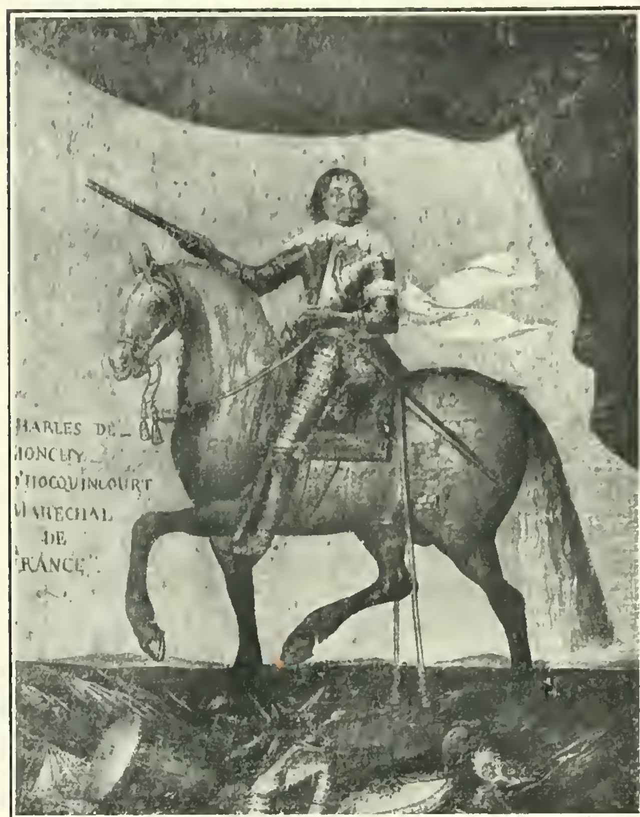


CASQUE.
Porté par le Connétable Anne de Montmorency
à la bataille de Dreux (1562),
où il eut la joue traversée (Musée de l'armée).

Le palais de la Légion d'honneur n'est pas seulement la plus fine architecture de Paris; ses pierres enferment de l'histoire. Sa grâce d'ancien régime est ennoblie du titre qu'il a reçu de l'Empire. Il est gracieux comme un marquis, héroïque comme un grognard. Les deux bras de sa colonnade se tendent vers les Invalides, tandis que sa rotonde ouvre ses fenêtres vers le Louvre. Par son élégance, son nom et sa situation même, il semble répondre à une double vocation qui est d'hospitaliser de la gloire française et d'encadrer dignement des œuvres d'art. L'exposition actuelle qu'il a bien voulu accueillir semble le compléter. Les Maréchaux de France sont ici chez eux; c'est bien là qu'il fallait les convoquer. Devant toutes ces reliques, qui font revivre la figure de ces vieux guerriers, on a le plaisir d'admirer des œuvres précieuses qui sont

de l'art et de la gloire, et l'on traverse ainsi l'histoire de France sur la voie des trophées.

Le XIXᵉ siècle n'a pas, autant qu'on le croit, travaillé contre la foi; il a surtout déplacé la croyance. Il a supprimé quelques saints, mais il a créé le culte des « grands hommes »; il a descendu de leurs niches bien des statuettes, mais il a dressé beaucoup de statues sur ses places publiques. Devant ces grands hommes, nous avons toujours une tendresse particulière pour ceux qui ont fait notre nation; notre admiration et notre reconnaissance vont aussi à ceux dont le génie sert l'humanité tout entière; mais une piété plus chaude entoure les « pères de la patrie ». Ils sont de la famille. Dans toute maison se conserve toujours quelque vieil album de photographies; quand on feuillette ces images surannées et pâlissantes, parmi les crinolines et les redingotes défilent, brillants et avantageux, quelques uniformes; et tandis que les noms des cousins et des oncles vont s'effaçant dans la mémoire en même temps que les daguerréotypes, personne n'a oublié le vieil oncle militaire qui a fait la campagne d'Algérie ou de Crimée. Dans la grande famille française, les oncles militaires ce sont les maréchaux; ils sont même des oncles qui ont « réussi »,



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIIᵉ SIÈCLE.
CH. DE MONCHY, MARQUIS D'HOCQUINCOURT.
Nommé maréchal en 1651. — Appartient à M. le comte d'Hinnisdal.

car les enfants lisent leurs actions dans les livres et les passants leurs noms sur les plaques des rues.

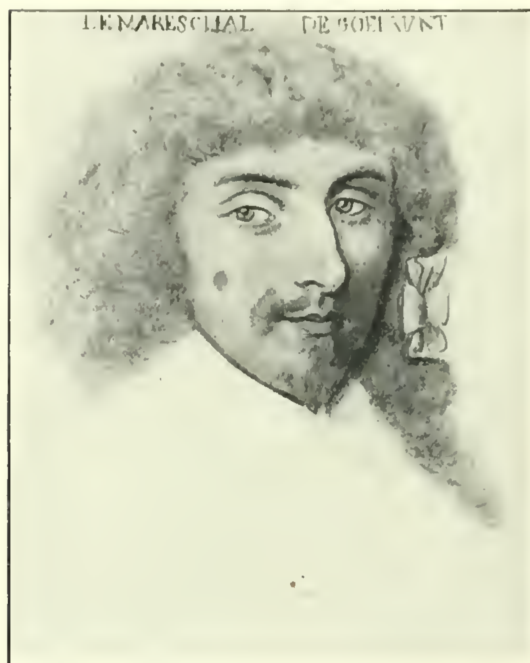
Rien ne peut entamer le prestige de la gloire militaire. Quand il essaie ses premiers vols hors du nid maternel, l'enfant rêve d'abord d'être un conquérant, et les peuples les plus positifs, ceux qui affectent le dédain du métier des armes, donnent aux plus belles places, aux plus beaux ponts de leur capitale les noms de leurs victoires et de leurs généraux. Si l'on mesure à cette échelle la popularité des grands hommes, Newton et Shakespeare sont à Londres de minces personnages en face de Wellington. Dans les démocraties, où l'autorité doit naturellement revenir à l'homme désigné par le plus grand nombre, quelles précautions ne faut-il pas prendre pour empêcher cette autorité d'échoir directement à un général vainqueur ! « Le premier qui fut roi fut un soldat heureux », et un grave problème de la politique est toujours d'obtenir que la couronne décernée au soldat heureux ne soit que de chêne et de laurier.



ARMURE
DU CONNÉTABLE ANNE DE MONTMORENCY.
Musée de l'Armée.

Nous ne devons pas nous représenter ces soldats illustres dans les attitudes que l'art leur a prêtées ; cette emphase s'adresse à la postérité. Les peintres n'ont vu ces généraux qu'à la cour et à la ville ; c'est en cam-

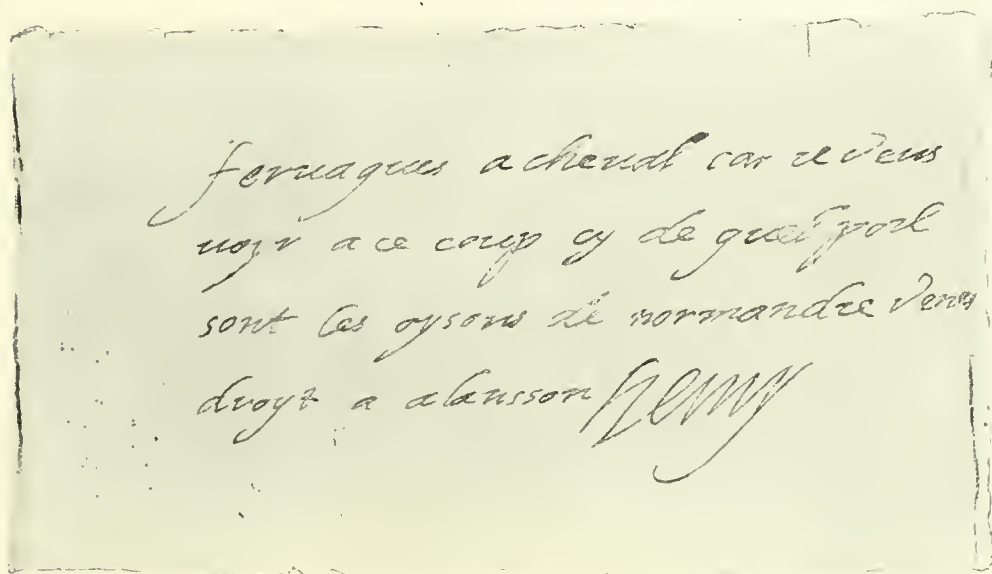
pagne que nous devons les imaginer, au milieu de leurs hommes. La plupart ont commencé dans le rang; ils ont « servi » tout jeunes, et vers seize ou dix-huit ans déjà ils montaient à l'assaut. Ils ont traversé tous les grades de la hiérarchie et quand ils ont été servis par leur courage, leur talent et leur chance, le bâton aux fleurs de lis, aux abeilles ou aux étoiles les a récompensés. Mais combien de maréchaux sont tombés avant d'obtenir le bâton! Aussi quelle affection dans cette grande famille qui vivait de la même vie. Les chansons de route ont conservé les témoignages de ces familiarités. De La Palice au père Bugeaud, en passant par le Petit Caporal, il est une littérature naïve, une poésie simpliste et rude par laquelle s'expriment à la fois l'affection et la confiance des soldats pour leur guide. Aux jours de crise, quand tous sentent, du plus humble au généralissime, que la partie est décisive, le chef et ses hommes échangent ainsi des regards qui suppriment les distances de la hiérarchie et qui sont des engagements suprêmes. On a vu de ces dialogues muets sous les obus de Verdun. C'est ainsi que La Fleur et La Ramée, en des heures tragiques, demandaient au maréchal Catinat et au duc de Villars de les ramener au combat.



Attribué a Dumonstier.
Le Marechal de Guébriant.
Dessin. — Appartient à M. le comte de Guébriant.

Cette religion de la gloire militaire a la force d'un sentiment naturel. La critique, le raisonnement ou l'ironie ne peuvent rien contre l'instinct. La guerre vient de réveiller au fond de nous-mêmes des pensées assoupies et de nous faire comprendre la grande raison qui justifie ce culte. Elle nous a montré que la plus haute vertu, l'héroïsme, c'était le don entier de soi-même, le sacrifice suprême; nous avons compris que l'acte

le plus beau était celui par lequel nous mettons notre vie comme enjeu. Tous les autres mérites, adresse, patience, intelligence, génie, se peuvent accommoder de l'égoïsme natif. Dans le culte populaire des vertus de guerre, s'exprime la reconnaissance de la nation pour ceux qui lui donnent leur vie. Le « mourir pour la Patrie » a pu nous sembler une belle formule; les événements se sont chargés de rendre à ces mots la plénitude de leur sens. Dans les acclamations qui saluent le retour du vainqueur, nous savons maintenant combien il y a de pieuse gratitude


Fervaques a cheval car je veus
voyr a ce coup cy de quel poyl
sont les oysons de normandie venes
droyt a alansson Henry

LETTRE AUTOGRAPHE D'HENRI IV AU MARÉCHAL DE FERVACQUES, COMTE DE GRANCEY.
Pour l'inviter à rejoindre l'armée royale à Alençon, avant la bataille d'Ivry (1590). — Appartient à M. le comte de Grancey.

pour tous ceux qui ne sont pas revenus. L'Arc de triomphe nous paraît plus complet et plus beau, aujourd'hui que ses voûtes gravées de noms de victoires abritent le héros innombrable, anonyme, dont la vie a payé tant de gloire. Si dans les salons du palais de la Légion d'honneur ces figures de maréchaux nous apparaissent si grandes et si nobles, n'est-ce pas aussi parce qu'elles personnifient et résument la somme prodigieuse d'héroïsme d'où est sortie la France?

A la veille de la guerre, M. le comte Louis d'Harcourt a consacré aux connétables et maréchaux de France un ouvrage admirable, qui n'est pas seulement un monument de piété à d'illustres mémoires, mais encore un



Mouchy. — Le Maréchal de Luxembourg.
Maquette plâtre donnée aux descendants du Maréchal par Louis XIV.
Appartient à M. le comte d'Haunolstein.

bon et beau livre. Il a retrouvé des noms, des sceaux, et parfois des effigies funéraires; pieusement, il a rassemblé ces quelques reliques, tout ce qui reste des titulaires les plus anciens, ceux des premiers siècles de la monarchie. Il n'a retenu, naturellement, que les maréchaux nommés par charte royale. Mais il est des promotions populaires et, s'il les eût acceptées, il eût pu remonter beaucoup plus haut, jusqu'à Olivier et Roland; il nous aurait montré de belles sculptures romanes exécutées, au milieu du XIIe siècle, sur la façade de la cathédrale de Vérone et nous aurions admiré que l'un des premiers soins de la sculpture, quand elle sortit d'un sommeil de sept ou huit siècles, fut de représenter les plus illustres preux de la chrétienté. Mais d'ailleurs ces temps romans, comme les premiers siècles gothiques, n'ont guère connu l'art du portrait. Les imagiers distinguaient difficilement les personnalités des apôtres et des saints;



Pennier. — Gouache servant de titre a l'un des Albums relatant
les campagnes de François-Henri de Montmorency, duc de Luxembourg, Maréchal en 1675.

Appartient à M. le comte d'Hunolstein.

c'est pour les faire reconnaître que l'on mit entre leurs mains l'instrument de leur supplice ou quelque accessoire rappelant une circonstance de leur vie. Ainsi les chevaliers se reconnaissaient à leurs armes plutôt qu'aux traits de leur visage. Pour ces vieux guerriers, les premiers sur la liste de nos maréchaux, nous ne saurons jamais rien de leur figure ; sur leurs sceaux, et même dans quelques miniatures ou verrières, nous les voyons chevaucher gaillardement leur palefroi ; mais l'homme et la bête sont également méconnaissables ; le cheval galope, enjuponné dans des robes abondantes, découpées, bariolées comme des oriflammes, et le chevalier habillé de fer, la tête enfermée dans le heaume, reste à jamais inconnu, étrange et formidable, derrière son masque de métal.

Sur leur tombeau pourtant, ils reposent la face libre. Ainsi Duguesclin dormait à Saint-Denis auprès de son roi, Charles V, qui voulut le conserver à ses côtés pour l'éternité, comme le plus précieux de ses serviteurs ; et le maréchal Louis de Sancerre, le compagnon d'armes du connétable, y eut aussi sa place. Les têtes de pierre ne sont point encore des sculptures très fouillées; pourtant ce sont déjà des physionomies individuelles. Leur vérité est confirmée par une miniature, détruite, mais dont une copie dessinée par Gaignières est conservée à la Bibliothèque nationale. Le connétable breton avait une tête énorme, le crâne rond comme une coupole, la face glabre, les cheveux courts, et son front bombé évoque l'image de ces béliers irrésistibles avec lesquels il défonçait les poternes.

C'est avec le xve siècle que s'achève enfin cette mascarade héraldique où se dissimulent les guerriers du moyen âge. Enfin, ils commencent à lever la visière de leur casque, en même temps qu'ils percent des fenêtres dans les murs aveugles de leurs châteaux. Les peintres en profitent pour faire leurs portraits. Ils peignent à la cour, où les plus sauvages se mettent en frais pour plaire aux dames. Ces hommes restent pourtant de rudes jouteurs et, quand ils ne sont pas en campagne, leur grande distraction est encore de jouer à la petite guerre en rompant des lances. Mais les portraitistes de la Renaissance en ont fait presque toujours des courtisans coquets. La ferraille de guerre a disparu, comme dans ces tableaux mythologiques où l'on voit des équipes d'amours déménager promptement les armes du dieu Mars tandis qu'il contemple Vénus. La belle armure de François Ier ne paraît pas avoir tenté beaucoup les portraitistes. Le roi préférait se montrer en pourpoint de soie, en toquet

à plume. Des peintres habiles nous ont conservé les traits de ses compagnons d'armes, les combattants de Marignan et de Pavie. Les maréchaux de La Palice, de Montmorency, de la Marck, et beaucoup d'autres, sont



LARGILLIÈRE. — LE MARÉCHAL DE GONTAUT-BIRON.
Peinture. — Appartient à M. le duc des Cars.

pour nous des figures encore vivantes, grâce à de charmants dessins au crayon, de fines miniatures ou de petits portraits à l'huile. Ces compagnons de François I[er], après un long repos, reprennent aujourd'hui du service pour assister à des tournois archéologiques, à coups de porte-

plume. Car il ne nous suffit pas de reconnaître les maréchaux de François Ier dans les dessins de Chantilly, les miniatures de la *Guerre gallique* et les portraits peints du Louvre et d'ailleurs ; nous voulons encore savoir le nom de leur peintre ; n'est-ce pas devant Jean Clouet que posèrent ces gracieux cavaliers ? Tous, ils ont le visage soigné, la peau fine, le teint clair ; tous, ils portent des cheveux longs, coupés sur la nuque ; une barbe légère, un duvet d'adolescent, ombrage le menton et, la gorge bien dégagée, ils nous apparaissent décolletés comme des femmes. La génération antérieure se montrait emmitouflée jusqu'aux oreilles ou cadenassée dans le fer. Ces guerriers semblent des pages. Devant ces jolis portraits, on imagine alors que la Renaissance fut comme un retour des beaux jours après un rude hiver ; l'homme, sur la défensive pendant la mauvaise saison, se détend sous les souffles tièdes et sourit au soleil retrouvé.



Ch. Le Brun. — Le Maréchal Vauban.
Dessin rehaussé, offert par les descendants du peintre au Grand Carnot. — Appartient à M. le colonel Carnot.

Ils ont vieilli pourtant, les compagnons de jeunesse, comme leur roi François Ier. N'importe, pendant tout le siècle, les Clouet et leur école ont continué à dessiner ou à peindre des portraits si fins et si gracieux qu'ils semblent avoir servi de gages d'amour. Ces hommes faisaient pourtant une rude guerre aux frontières contre l'Espagnol ou l'Anglais et à l'intérieur contre le catholique ou le protestant ; quand ils en revenaient, ils en rapportaient souvent d'affreuses blessures. Cependant, les hommes du XVIe siècle restent jolis, comme ceux du siècle précédent sont toujours laids

de par la volonté des peintres. On va répétant que l'art imite la nature ; on ne songe pas assez que la nature n'est bien souvent pour nous que ce que les artistes nous en ont montré.



M.-A. Slodtz.
François, duc d'Harcourt, Maréchal en 1746.
Buste marbre. — Appartient à M. le comte d'Haussonville.

Parmi ces beaux cavaliers de la cour des Valois, une mention est due au maréchal de Brissac, le « beau Brissac », comme l'appelaient les dames de la cour. Henri II disait : « Je voudrais être Brissac, si je n'étais Dauphin », et l'empereur prétendait, paraît-il, qu'il deviendrait le maître du monde, « s'il avait un Brissac pour le seconder dans ses desseins ». On raconte encore qu'il sacrifia la dot de sa fille pour acheter du pain à ses soldats. Saluons le maréchal de Brissac dans le beau portrait prêté par M. Walter Gay. La peinture est d'une finesse incomparable. La transparence blonde de la chair sur ce fond vert tendre semble bien rappeler ce que l'on croit savoir de Corneille de Lyon, ce maître un peu mystérieux, à qui l'on attribue quelques-unes des plus précieuses pein-

tures de la famille Clouet. Cette petite merveille n'est pas le seul portrait que nous ayons conservé du maréchal ; un dessin de Chantilly, une menue peinture du Louvre nous présentent aussi le « beau Brissac », le guerrier unique qui fut admiré par le roi et par l'empereur, l'homme rare qui fut chéri par ses soldats autant que par les dames.

La mode des « crayons » survécut aux Clouet ; et les maréchaux du roi Henri IV nous sont aussi familiers que ceux de la génération précédente ; mais le bon roi Henri n'avait pas le visage aussi soigné que le roi Henri III, et les dessins de Lagneau ou Dumonstier nous montrent des chevelures hirsutes et des barbes mal peignées. Et cela n'empêchait point, sans doute, de s'occuper des dames ; Mars avait repris sa place auprès de Vénus et chassé Adonis. Entre ses maîtresses et ses ennemis, le bon roi était fort occupé ; à la veille de la bataille, il sonnait en hâte le rappel des amis. Quelle curieuse dépêche que cet autographe d'une belle écriture ferme et courante adressé au maréchal de Fervacques avant la journée d'Ivry : « Fervacques à cheval, car je veux voir à ce coup-ci de quel poil sont les oisons de Normandie ». De quel poil ! des oiseaux ! la métaphore est hardie. Mais Henri savait déjà que des soldats de France, fussent-ils des oiseaux de Normandie, quand ils sont au combat, deviennent des poilus.



SCEAU DE LA CONNÉTABLIE DE FRANCE.

Aux armes du Maréchal de Balincourt (1746), président du Tribunal des Maréchaux. — Appartient à M. le comte de Balincourt.

Mais voici les soldats de la guerre de Trente ans, les hommes qui ont rogné les griffes du lion espagnol et déplumé l'aigle impérial. Sur les champs de bataille d'Italie, d'Allemagne, d'Espagne, ils ont rompu la ligne d'investissement, — la ligne Charles-Quint, — qui étouffait le royaume, et la France, enfin dégagée, respira librement sur les ruines de l'Empire. Ces campagnes de Condé, de Turenne sont, chez nous,

classiques; comme les chefs-d'œuvre qui fixaient alors la langue et le goût, elles ont formé notre type national, car de l'Europe nouvelle, sortie de nos victoires, est née la fierté française. Un type pittoresque s'est alors réalisé, le type mousquetaire, où se concilient l'élégance de ville et l'allure cavalière des camps. Les soldats d'Henri II avaient des tenues bien différentes pour la bataille et pour la cour; ces vétérans laissaient la sombre carapace d'acier bruni pour se montrer au Louvre semblables à des freluquets satinés. Les soldats de Louis XIII passaient des combats dans les ruelles sans changer de costume; la botte et l'épée entraient au salon; l'écharpe de soie et la collerette de dentelle allaient à la bataille. Et quelles fines têtes, la moustache aiguë et les cheveux au vent! Comment se fait-il qu'il n'y ait pas eu de grand peintre chez nous pour fixer, en des chefs-d'œuvre, ces types charmants? Nous ne faisons qu'entrevoir, en des peintures ou gravures de second ordre, les Bassompierre, les Marillac, les Montmorency, ces belles têtes, dont le terrible Richelieu fit sauter quelques-unes, ou les Schomberg, les La Mailleraye, les Guébriant, les bons serviteurs du roi. Leurs noms nous sont plus familiers que leurs visages; leurs victoires nous sont plus connues que leurs personnes. On dirait qu'il n'ont

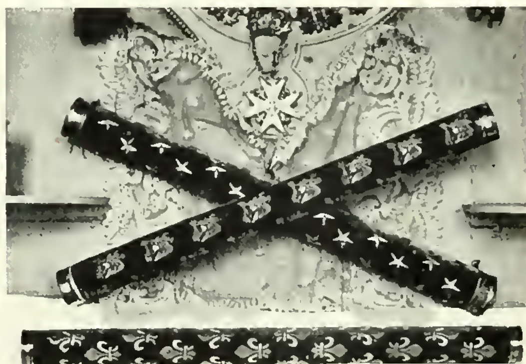


Sauvegarde du Maréchal de Noailles.
Appartient à M. le duc de Noailles.

pas trouvé, entre deux campagnes, le temps de se faire peindre. Défaillance de l'art plutôt. Ce beau type des cavaliers de style Louis XIII, c'est Van Dyck qui lui a donné sa forme parfaite. L'école française de peinture n'était pas encore une grande école. Les guerriers sont venus trop tôt. Les victoires ont devancé l'essor artistique. Turenne, il est vrai, et Condé vivent en deux immortelles effigies, une esquisse de Le Brun, et un buste de Coyzevox, mais ce sont deux images nées dans l'âge suivant; ce ne sont plus les jeunes héros de la guerre de Trente ans; on dirait un hommage de l'art Louis XIV aux survivants les plus glorieux de la génération antérieure. La France triomphante reconnut ses dettes envers la France militante. Comme Duguesclin, le maréchal de Turenne alla dormir à Saint-Denis.

Louis HOURTICQ,
Professeur d'histoire de l'art à l'École des beaux-arts.

(A suivre.)



Les Batons de Maréchaux
sous trois régimes.
Bâtons du Maréchal de Balincourt, sous Louis XIV; et du Maréchal Mortier, duc de Trévise, sous l'Empire et sous Louis-Philippe.



Cl. Service photo. des B.-A. d'Italie.

Fig. 1. — Giotto. — Fragment de la mosaique de Saint-Pierre de Rome (1298).
Aujourd'hui à Bovile Ernica.

L'ORIGINE ROMAINE DE L'ART DE GIOTTO



uand on examine les œuvres de Giotto avec un esprit ouvert à la méthode de la critique moderne, la première question qui se pose est celle des origines de son art.

Les anciens auteurs répondaient à cette question par une glorification du grand génie qui avait tout renouvelé, tout inventé, et qui ne devait rien à personne; explication trop simple et inacceptable aujourd'hui. Pour d'autres, le patriotisme local leur fait chercher la genèse de l'art du maître dans la production artistique de Florence même, et ainsi nous sommes amenés à nous demander quels peintres travaillaient à Florence à la fin du XIIIe siècle et quelle était la valeur de leurs œuvres.

Tout d'abord, on trouvait en Toscane, comme partout ailleurs, de ces peintres à demi byzantins, dont les musées de Florence conservent

quelques *Crucifixions* et quelques *Madones*; on peut les passer sous silence, car ils n'ont eu aucune importance dans la formation de l'art de Giotto. Aucune, non plus, les mosaïstes, dont les œuvres à l'église de S. Miniato, au Baptistère, à l'Œuvre du Dome et au Bargello, dénotent le caractère tout oriental. Du reste, les mentions de peintres sont peu fréquentes alors, quoiqu'il y eut à Florence, dès 1296, une corporation de ces artistes[1].

Parmi ceux que l'on rencontre à cette époque, il en est deux dont nous connaissons des œuvres certaines : d'une part, le génial Cimabue, et de l'autre, moins important, mais non pas sans mérites, Coppo di Marcoaldo. Or, en quoi ces deux peintres se montrent-ils proprement Florentins ?

Cimabue a laissé à Florence la grande *Madone* qui, de l'Académie, a été récemment transportée aux Offices. On lui attribue aussi quelquefois une grande *Crucifixion*, au musée de l'église de Santa Croce, et la fresque de *Saint Michel terrassant le démon*, dans une chapelle de la même église. Vasari parle bien d'autres peintures exécutées à Florence par Cimabue, mais, pour autant qu'elles existent encore, elles prouvent une fois de plus que Vasari ne mérite aucune confiance en ce qui concerne les primitifs. D'ailleurs, selon le même biographe, Cimabue aurait travaillé à Pise, où existe encore une mosaïque de lui et d'où provient la *Madone* du Louvre (qui n'est peut-être pas entièrement de sa main), tout autant qu'à Florence. Enfin, la première mention que l'on a de lui remonte à 1272, époque à laquelle il est à Rome, et l'on a voulu reconnaître sa facture dans les fresques de l'ancienne basilique pontificale, connues seulement aujourd'hui par des dessins du XVIIe siècle. A Assise, par contre, il a laissé une importante série de fresques qui nous renseignent exactement sur sa valeur. En résumé, Cimabue semble avoir été un artiste assez voyageur, dont il est intéressant de noter qu'il se rendit à Rome vraisemblablement au temps de sa jeunesse, puisque la mosaïque de Pise est de trente années postérieure à ce voyage.

Venons-en à Coppo de Marcoaldo. Un guide manuscrit de Sienne, datant de 1625, rapporte qu'une *Madone*, aujourd'hui encore conservée dans l'église des Servi de cette ville, montrait alors cette inscription : *MCCLXI. Coppus de Florentia me pinxit.* On a émis l'hypothèse ingénieuse

1. R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz* (Berlin, 1901), III, p. 222 et 240.

que Coppo, dont le nom est encore mentionné à Florence en 1260, aurait été fait prisonnier à la bataille de Monteaperti et aurait exercé



Cl. Alinari.

FIG. 2. — GIOTTO. — SAINT FRANÇOIS RENONCE A SES BIENS.

Fresque — Assise, église supérieure.

ses talents à Sienne[1]. La *Madone* a été presque entièrement repeinte dans la manière de Duccio, comme celle du Palais public, signée de

1. P. Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte* (Florence, 1912), II, p. 1.

Guido da Siena et datée de 1226[1], de laquelle Coppo semble s'être inspiré. On retrouve l'artiste à Pistoia, où il est chargé, en 1275, avec son frère, d'exécuter certains travaux, entre autres une *Crucifixion* que l'on peut voir aujourd'hui à la cathédrale : c'est une assez bonne production, de style italo-byzantin, d'après laquelle on peut sans doute se faire une idée de ce qu'était la *Madone* des Servi avant d'être repeinte.

En résumé, parmi les peintres florentins de la fin du XIIIe siècle, on ne voit guère qu'un artiste de taille à influencer Giotto : Cimabue, artiste nomade, ayant fait ses débuts probablement à Rome et ayant toujours conservé à ses peintures un certain caractère byzantin, si bien qu'on ne s'explique guère l'action qu'il a pu avoir sur l'art de Giotto[2].

Est-ce donc qu'il y avait pénurie de peintres à Florence à cette date ? Il faut bien le croire, puisqu'en 1285 on chargeait Duccio, peintre de Sienne, — de Sienne, dont les rapports avec Florence étaient assez délicats, — de peindre, pour l'église de Santa Maria Novella, une *Madone* qu'on doit peut-être identifier avec la *Madone Rucellai*, si longtemps attribuée à Cimabue.

Un autre indice nous porte à croire que Florence n'était pas alors un centre artistique très actif : c'est que Gaddo Gaddi et Giotto, comme Cimabue, paraissent avoir passé au moins leur jeunesse à Rome, où ils trouvaient alors une atmosphère plus favorable que celle de Florence à leur formation artistique. Il y a, semble-t-il, beaucoup de raisons d'admettre que Giotto s'est formé à l'école de Rome.

Né probablement vers 1266, — puisque son contemporain Antonio Pucci dit, dans son *Centiloquio*, que l'artiste mourut en 1336, âgé de soixante-dix ans, — Giotto aurait eu trente-deux ans quand il exécuta la mosaïque encore visible en partie au portique de Saint-Pierre[3]. La date, il est vrai, n'en est pas certaine : le *Martyriologium* écrit en 1342, qui la fournit, répète un passage du *Necrologium*, où il est fait mention du

1. D'autres, — à tort, selon moi, — croient que l'inscription originale montrait la date 1271 ou 1281.

2. Je ne prends pas en considération Meliore Toscane, dont on trouve un tableau signé et daté 1271 à la galerie de Parme. On a voulu identifier cet artiste avec un peintre du même nom mentionné à Florence. Même si le Meliore de Parme fut Florentin, il faudrait le classer parmi les faibles représentants de l'art italo-byzantin.

3. M. Lionello Venturi a voulu démontrer récemment que l'activité de Giotto à Rome doit être placée vers 1320 (*la Date dell'attività romana di Giotto*, dans *l'Arte*, octobre 1918). J'ai déjà donné les raisons qui ne me permettent pas de partager cette opinion (*Rassegna d'Arte*, mars-avril 1919).

paiement à Giotto, par le cardinal Stefaneschi, d'une somme de 2.200 florins d'or pour les mosaïques et d'une autre de 800 florins pour un *ciborium*. Le *Necrologium* ne donne aucune indication d'année, mais l'auteur du texte de 1342 avait sans doute à sa disposition des renseignements qui nous manquent aujourd'hui, et il semble inadmissible qu'il ait



Cl. Anderson

FIG. 3. — CAVALLINI. — JACOB TROMPANT ISAAC.

Fresque. — Assise, église supérieure.

inventé une date dont son récit pouvait très bien se passer. Bien davantage sujette à caution est l'authenticité d'un fragment de fresque, que Giotto aurait exécutée pour le jubilé de 1300 et qu'on montre aujourd'hui sur un pilier de Saint-Jean de Latran.

La mosaïque de Saint-Pierre elle-même ne peut être prise en considération pour une étude critique, à cause des multiples restaurations

qu'elle a subies; mais un fragment en a été retrouvé naguère qui a conservé entièrement son aspect original. Il s'agit d'une tête d'ange qui se trouve à Bovile Ernica[1]. Or, ce que cette découverte établit à coup sûr, c'est que l'œuvre de Giotto ne devait rien avoir qui la distinguât des autres productions des mosaïstes romains contemporains (fig. 1).

Si les fresques de la *Vie de saint François*, à Assise, sont de Giotto, elles fournissent de multiples arguments en faveur de l'hypothèse de la formation romaine de leur auteur. D'abord, le fait qu'il y travaillait en collaboration avec Cavallini, Cimabue et d'autres encore[2], tous peintres-mosaïstes romains, permet de croire qu'il appartenait au même groupe; en outre, les détails romains y abondent, comme on le verra tout à l'heure.

Mais d'abord, ces fresques sont-elles vraiment de Giotto? On peut répondre affirmativement, au moins pour une partie d'entre elles. La tradition qui l'en désigne comme auteur remonte à un contemporain de Giotto lui-même, Riccobaldo, qui, dans sa *Compilatio chronologica*, achevée en 1313, écrit que Giotto travailla à Assise, Rimini et Padoue. Qu'il s'agisse ici des fresques de la *Vie de saint François* et non pas d'autres peintures de Giotto exécutées à Assise, on n'en saurait douter, puisqu'on sait que les autres travaux de Giotto à Assise ont été certainement exécutés après 1313[3], et de plus, si Riccobaldo mentionne dans l'ordre chronologique les trois séries de peintures dues à Giotto, il commence par celles de la *Vie de saint François*. D'ailleurs, l'aspect de l'œuvre confirme cette interprétation du texte du chroniqueur : si l'on admet que Giotto est issu de l'école des peintres-mosaïstes romains, les fresques de l'église supérieure de Saint-François doivent se placer logiquement avant celles de Padoue (1305); or, les fresques d'Assise sont beaucoup plus près de la mosaïque de Saint-Pierre que les peintures de Padoue, et l'influence de Cavallini s'y révèle au premier coup d'œil, quand

1. A. Muñoz, *Relichie artistiche della vecchia basilica vaticana a Bovile Ernica*, dans *Bolletino d'arte*, mai 1911.

2. On a voulu voir la main de Torriti et de Rusuti dans quelques-unes de ces fresques.

3. Puisque, depuis l'article de M. Ad. Venturi, *le Vele d'Assisi* (dans *l'Arte*, 1906, p. 24), on a abandonné la vieille tradition d'après laquelle on attribuait à Giotto les allégories franciscaines et les représentations de la vie du Christ et des miracles de saint François dans l'église inférieure d'Assise.

En dehors de *la Vie de saint François*, de l'église supérieure, les seules fresques d'Assise que la critique moderne admet comme étant l'œuvre de Giotto sont, en partie, celles de la chapelle de la Madeleine, dans l'église inférieure, exécutées sur l'ordre de Tebaldo Pontano, évêque d'Assise, de 1314 à 1328.

on compare les personnages, la forme des têtes, les regards et le relief des scènes de la *Vie de saint François* (fig. 2) avec les peintures que Cavallini a laissées dans la même église et à Rome (fig. 3).

Du reste, Schmarzow, un des critiques qui ont récemment exprimé leur conviction que l'auteur de cette série de fresques n'est pas Giotto,



Cl. Alinari.

FIG. 4. — GIOTTO. — L'ANGE ANNONÇANT A SAINTE ANNE LA NAISSANCE DE LA VIERGE. Fresque — Padoue, chapelle Scrovegni.

s'est vu forcé d'inventer pour elles un auteur dont les caractéristiques correspondent exactement à l'idée que nous nous faisons d'un Giotto jeune et issu, comme lui, de l'école romaine[1]. Le même critique a émis l'opinion que ces fresques étaient peut-être achevées avant le jubilé de 1300. Si une telle hypothèse est exacte, celle-ci devient plus admissible encore d'après

1. A. Schmarzow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi* (Leipzig, 1918), p. 119. Précédemment, O. Wulff (*Zur Stilbildung der Trecento-Malerei*, dans *Repert. für Kunstw.*, 1904, p. 221), et F. Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*; Munich Leipzig, 1912), s'étaient opposés à l'attribution de ces fresques à Giotto.

laquelle Giotto, quand il exécuta ces peintures, faisait partie du groupe de peintres romains qui travaillaient à la décoration de l'église, et ce qui vient encore la confirmer, c'est que, selon une tradition rapportée par Vasari, Giotto fut appelé à Assise par le général de l'Ordre, Frà Giovanni di Muro, dont le généralat va de 1296 à 1304[1]. D'autre part, rien n'empêche de considérer toutes les fresques de la nef de l'église supérieure d'Assise comme un ensemble : le coloris n'y varie point; on retrouve, dans les fresques attribuées aux artistes romains, les mêmes nuances de roses, de rouges et de verts que dans celles de la *Vie de saint François;* les proportions et la technique sont semblables; il n'y a guère qu'une différence de facture. Rien, dans tout cela, qui autorise à croire que les peintures de la *Vie de saint François* ont été exécutées après les autres[2].

Ceux qui, comme moi, admettent que ces peintures sont en grande partie de Giotto, lui attribuent généralement les dix-neuf premières scènes, — les fresques 20 et 24 étant dues à une autre main; pourtant on n'est pas toujours d'accord sur la première où, pour ma part, je considère la figure placée à l'extrême droite comme une addition due au peintre à qui nous devons les quatre dernières scènes, — un anonyme qu'on appelle « le Maître de Sainte-Cécile », à cause d'un panneau de sa main conservé au musée des Offices. L'unique peinture datée que l'on connaît de cet artiste montre qu'en 1307 il était en pleine activité[3] : cette date fournit un nouvel argument contre Rintelen, d'après qui une série de fresques, auxquelles le « Maître de Sainte-Cécile » aurait collaboré, révélerait un stade d'art plus accompli que celui de Giotto[4].

Et puisque l'occasion s'en présente, je dois protester ici contre l'opinion trop répandue selon laquelle les fresques d'Assise sont entièrement repeintes : un examen minutieux me permet d'affirmer que les restaurations dont elles ont été l'objet n'ont que rarement modifié l'aspect des figures.

1. *Chronica XXIV generalium ordinis Minorum* (Quaracchi, 1897), p. 432.

2. C'est aussi l'opinion de M. G. Zimmermann (*Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter:* Leipzig, 1899, p. 270), qui voit la main de Giotto dans toutes les fresques de la *Vie de saint François* et dans plusieurs des autres fresques de l'église supérieure, attribuées aujourd'hui aux peintres-mosaïstes romains. M. O. Sirèn considère la *Vie de saint François* comme appartenant à l'école de Cavallini et peut-être comme une œuvre de la jeunesse de Giotto (*Giotto and some of his followers:* Cambridge [U. S. A.] et Londres, 1917, p. 19).

3. Une figure de *Saint Pierre avec des anges*, dans l'église de S. Simone, à Florence.

4. Rintelen, cependant (*op. cit.*, p. 209), ne partage pas l'opinion de von Rumohr et de Wickhoff qui datent ces peintures des environs de 1350.

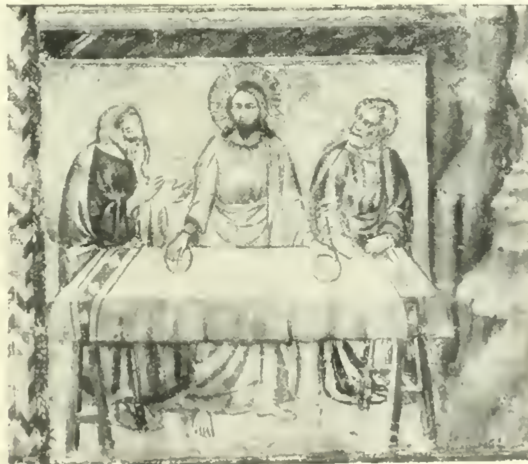
Voyons maintenant ce que les fresques de Giotto ont de romain, ou, si l'on préfère, ce par quoi elles trahissent un séjour préalable de leur auteur à Rome.

Que Giotto connaissait l'art classique, nous en trouvons maintes preuves, par exemple dans les petites figures d'aspect païen décorant plusieurs des édifices qu'il représente [1], dans les chapiteaux classiques, les frises ornées de guirlandes, parfois même dans la forme de ses maisons figurées par un triangle posé sur un carré, comme la façade d'un temple classique avec son fronton. Sans doute, l'artiste pouvait voir à Assise même un spécimen de ces temples; mais le triangle surmontant la maison dans laquelle sont représentées, à Padoue, l'*Annonciation à sainte Anne* (fig. 4) et la *Nativité de la Vierge*, est orné d'un buste en relief porté par deux génies nus, d'un aspect antique très accusé. A Santa Croce de Florence, un buste en relief tout semblable se voit dans le triangle de l'édifice où a lieu la *Confirmation de la règle de saint François*. A Assise, on découvre un motif similaire dans la fresque représentant le *Miracle de Greccio*.

RAYMOND VAN MARLE

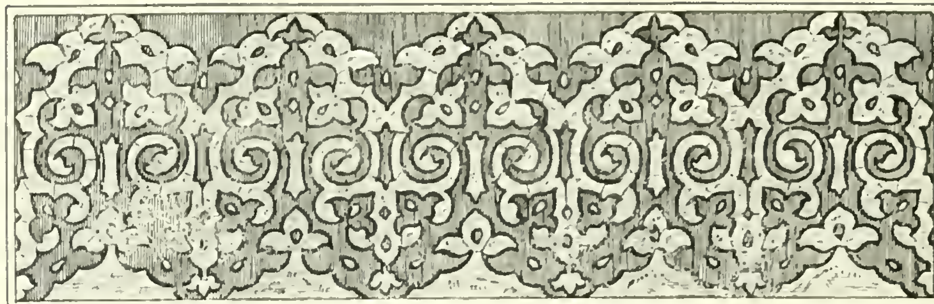
(A suivre)

1. A Assise, on les rencontre sur l'abside du dôme d'Arezzo, d'où Frère Silvestre chasse les démons, et dans la fresque de l'*Épreuve du feu :* à Padoue, dans *Joachim chassé du temple* et dans *la Cène :* à Santa Croce de Florence, dans *Salomé dansant devant Hérode*.



Cl. Alinari

FIG. 5. — ÉCOLE DE CAVALLINI.
LES PÈLERINS D'EMMAÜS.
Fresque. — Naples, S. Maria di Donna Regina.



LA MINIATURE PERSANE A BOUKHARA

AU XVI[e] SIÈCLE[1]

II

La production de Boukhara au XVI[e] siècle ne représentant que la survivance de l'école de Hérat du siècle précédent, la différenciation entre les œuvres timourides du XV[e] siècle et celles de Boukhara du XVI[e] siècle devient souvent malaisée.

En dehors de la coiffure et du type boukharien, — caractérisé par un visage allongé, osseux, à la barbe clairsemée, — lesquels permettent quelquefois de trancher la question, on peut dire que la souplesse et la richesse, qui accompagnent le complet épanouissement de la miniature persane au XVI[e] siècle, se retrouvent, dans une certaine mesure, à Boukhara.

Il est intéressant, à ce point de vue, de comparer le merveilleux portrait de Husseïn Baïcara[2], au portrait du souverain cheïbanide de Transoxiane, Abdullah Khan[3]. Si l'on admet, comme cela paraît probable, qu'il ne s'agit pas ici du redoutable adversaire de Chah Tahmasp, mais d'Abdullah II, ce sultan a régné dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, soit un siècle environ après Husseïn Baïcara. Tandis que le portrait de

1. Deuxième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 203.
2. F.-R. Martin, *op. cit.*, pl. 81.
3. Marteau et Vever, *op. cit.*, pl. CLXXI; Martin, *op. cit.*, vol. II, pl. 149.





Fig. 4-5. — Le Sultan Sindjar rendant justice a une vieille.

Miniatures de Mahmoud l'Enlumineur (Boukhara, 1546). — Paris, Bibliothèque nationale.

celui-ci respire la noblesse, l'élégance et le raffinement, tout chez celui-là, type, accoutrement, pose et action, — il s'apprête à couper un melon avec un couteau de cuisine, — traduit la vulgarité. Le contraste entre ces deux souverains n'est pas sans jeter quelque lumière sur le caractère et la fin de la peinture à Boukhara.

Si des dessins et des peintures, qui ne comptent pas parmi les moindres, ont été faussement attribués à la prétendue école de Boukhara, on a mis aussi à l'actif de cette dernière un des grands noms de la miniature persane, Aka Mirek, qui aurait fondé ou réformé l'école de Boukhara [1].

On connaît, d'après les sources persanes et turques, trois Mirek : un miniaturiste de Hérat du xve siècle, un autre de Tebriz du xvie siècle, et enfin un *calligraphe* de Boukhara du xvie siècle. Le premier, dont parle Khondémir, est Khadjé Mirek, le peintre (*nakkach*) de Hérat, qui était en même temps calligraphe et qui est mort à l'époque de la conquête du Khorassan par Mohammed Khan Cheïbani, soit vers 1507. On ne connaît pas d'œuvre certaine de cet artiste timouride.

Le second, de beaucoup le plus célèbre, est Aka Mirek Isfahani ou Tebrizi [2], la première de ces épithètes se rapportant au lieu de son origine et la seconde au lieu de sa production. Le merveilleux Nizami du Musée britannique au nom de Chah Tahmasp, daté de Tebriz, 1539-1543, renferme des pages authentiquement signées de lui [3].

Le troisième, Hadji Mirek Boukhari, est seul à avoir des attaches avec Boukhara, mais c'est comme calligraphe qu'il est mentionné par Aali.

Pas plus, donc, les œuvres attribuées à Mirek de Hérat, que celles de Mirek de Tebriz, n'ont rien de commun avec la Transoxiane. Et pourtant, la place faite à Mirek en Transoxiane est telle que le chapitre consacré par M. Martin à la période cheïbanide a pour titre *Mirek et l'École de Boukhara !*

Le *Trésor des Secrets* de Nizami, de la Bibliothèque nationale, copié à Boukhara pour le sultan Abd-el-Aziz [4], nous révèle les noms de deux artistes transoxianiens, Mahmoud Muzéhib (c'est-à-dire l'enlumineur) et Mohammed Tchehré Mouhassin.

1. F.-R. Martin, *op. cit.*, vol. I, p. 52.
2. Aali l'appelle Tebrizi et Iskender Munchi, Isfahani.
3. Br. Mus., Or. 2265; Martin, *op. cit.*, pl. 134, 135 et 136.
4. E. Blochet, *op. cit.*, p. 15.

C'est l'admirable composition représentant, en deux pages, Sinjar,



Fig. 6. — Behram Gour dans le Pavillon jaune.
Miniature attribuée à Mahmoud l'Enlumineur (1525). — New-York, Musée Métropolitain.

sultan seldjoukide du Khorassan, rendant justice à une vieille (fig. 4 et 5),

qui est signée de Mahmoud l'enlumineur et datée de 1546. L'identité de ce miniaturiste avec Muzéhib Sultan Mahmoud Boukhari, que l'historien Aali cite comme un élève du calligraphe Mir Ali, ne fait pas de doute. Aali ajoute qu'il était meilleur enlumineur que calligraphe. Il est intéressant d'observer que l'ouvrage en question est précisément calligraphié par son maitre Mir Ali, avec lequel il a dû être exilé de Hérat à Boukhara, en 1534-1535[1].



Fig. 7. — Anouchirvan et son Vézir dans les ruines.
Miniature de Cheikh Mohammed (Boukhara, 1538).
Paris, Bibliothèque nationale.

M. W. Schultz donne deux miniatures appartenant à des musées allemands, comme signées de Mahmoub Muzéhib[2]. La signature n'est pas visible sur les reproductions, mais ces miniatures sont de Boukhara et du xvie siècle.

D'après MM. Jackson et Yohannan, une miniature d'un Nizami de 1525, du Musée métropolitain de New-York, représentant *Behram Gour dans le Pavillon jaune* (fig. 6), porte que l'ordre concernant le Pavillon jaune a été exécuté et que l'inscription est

1. L'épithète de *Boukhari*, que lui donne Aali, doit faire allusion à son établissement à Boukhara. Son maitre en calligraphie, Mir Ali, prend déjà ce titre de Boukharien dans un volume du musée de l'Evkaf, copié par lui en 1536.

2. *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, pl. 137.

entièrement l'œuvre de Mahmoud[1]. En effet, il est dit dans cette inscription que l'écriture de la coupole est de la main de Mahmoud. On ne peut s'empêcher d'être frappé par l'identité de ce nom que vient corroborer la qualité de calligraphe de l'artiste. Ce dernier manuscrit renferme, comme nous l'avons vu, des pages identiques au *Pavillon noir* du Mir Ali Chir de la Bibliothèque nationale, daté de Hérat, 1526. C'est notamment le cas du *Pavillon jaune* à inscription au nom de Mahmoud, reproduit ici[2].

Il est donc certain qu'un même artiste a collaboré à ces deux manu-



FIG. 8. — LE JEUNE HOMME AUX NARCISSES.
Miniature signée : *Cheikh Mohammed* (Boukhara, XVIe siècle).
Collection Raymond Kœchlin.

1. Jackson and Yohannan, *Catalogue of Persian manuscripts (Cochran Collection) of the Metropolitan Museum of Art* (New-York, 1914), p. 66.

2. *Ibid.*, p. 64, en note. Voir aussi Martin, *op. cit.*, p. 99.

scrits en 1525 et 1526 à Hérat, et ce miniaturiste doit être Mahmoud Muzéhib, que nous retrouvons, vingt ans plus tard, à Boukhara. Nous possèderions ainsi un ensemble d'œuvres de cet artiste s'étendant sur un quart de siècle.

Le second nom que nous livre le *Trésor des Secrets* de la Bibliothèque nationale est, avons-nous dit, celui de Mohammed Tchehré Mouhassin, finement transcrit sur la page représentant *Anouchirvan et son Vézir dans les ruines* (fig. 7). On retrouve bien, sur cette miniature, le nom de Mahmoud Muzéhib, mais ce n'est qu'une attribution suggérée par la double page signée de ce nom et représentant le Sultan Sinjar, dont nous avons parlé.

Tchehré Mouhassin signifie littéralement « qui embellit les visages »; mais, comme *tchehré perdaz*, qui a une signification analogue, s'emploie dans le sens de portraitiste, je suppose qu'il en était de même de la première expression. Aali parle d'un maître Mohammed de Hérat *(Hérévi)*, qui est du XVIe siècle. Serait-ce le même que Mohammed Tchehré Mouhassin? Dans ce cas, il aurait émigré à Boukhara après la chute des Timourides, comme tant d'autres artistes de Hérat.

Aali, cette source à laquelle il faut toujours revenir, nous apprend que Cheikh Zadé Moussavir, le seul élève direct de Behzad mentionné pour la Perse orientale, eut pour disciple Abdullah Moussavir Khorassani[1]. C'est donc encore un artiste du Khorassan, mais les deux peintures que je connais de lui sont de Boukhara. L'une est *la Rencontre*, page exquise de 1575 qui illustre, d'après Marteau et Vever, ces vers du poète Khorassanien Djami: « Celle qui vient est mille fois plus belle que moi; le bout d'un de ses cheveux vaut cent fois toute ma personne »[2]. L'autre est une scène d'amour dont la signature est ostensiblement calligraphiée et encadrée dans un cartouche[3].

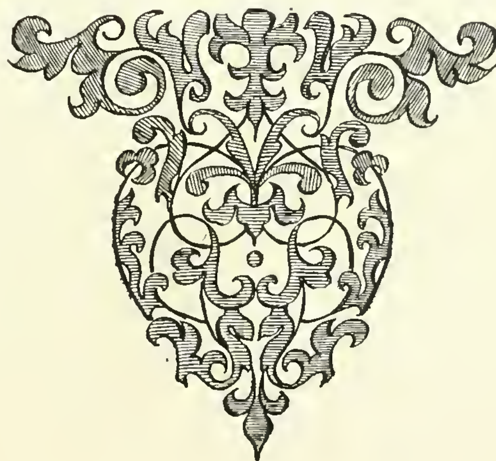
Il ne faut pas confondre cet Abdullah, de l'école de Hérat, dont la carrière commence au Khorassan pour finir à Boukhara, avec Abdullah Muzéhib, qui est un peintre séfévi du XVIe siècle. On connaît deux pages signées de ce dernier : la *Visite d'un prince à un ermite*[4] et un *Musicien dans les fleurs*[5].

1. *Moussavir*, c'est-à-dire le peintre de figures.
2. Marteau et Vever, *op. cit.*, pl. CI, fig. 123.
3. *Ibid.*, pl. CXVII, fig. 124.
4. *Ibid.*, pl. CI, fig. 124.
5. Schultz, *op. cit.*, pl. 139 (en couleurs), et Martin, pl. 101 (en noir).

Je n'ai pas trouvé mention dans les textes de Cheikh Mohammed, dont on possède de beaux dessins signés, notamment *le Jeune homme aux narcisses,* de la collection Raymond Kœchlin[1] (fig. 8). Je suis porté à le considérer comme un artiste ayant quitté Hérat pour Boukhara avant de s'être fait un nom, ce qui expliquerait le silence de nos sources à son sujet, car elles ne connaissent guère les artistes de Boukhara que par leur production au Khorassan. Les relations entre la Perse et la Transoxiane au xvi[e] siècle sont d'ailleurs de nature à expliquer l'ignorance, dans la Perse occidentale, de l'œuvre d'une poignée d'artistes persans isolés à Boukhara sous la domination tatare, de même qu'elles expliquent le caractère de leur production qui, comme nous l'avons vu, n'est qu'un prolongement du *quattrocento* timouride.

Arménag SAKISIAN.

1. Marteau et Vever, *op. cit.*, pl. CXXXIX, et Martin, pl. 109.



TROIS ALBUMS DE DESSINS

DONNÉS PAR M. LÉON BONNAT AU MUSÉE DU LOUVRE[1]

II



Les 24 dessins de Frà Bartolommeo, contenus dans le deuxième album, n'ont pas besoin d'autant de commentaire. Ils sont des plus précieux qu'on puisse voir. Gruyer, Berenson, Knapp[2] les ont connus; ils en ont reproduit quelques-uns. Vingt et un d'entre eux proviennent de la collection Ottolini de Lucques, qui fut vendue en 1881. Cette collection comprenait trente et un dessins, dont quatre sont actuellement au Cabinet des estampes de Berlin et trois appartinrent à la célèbre collection Heseltine de Londres. Sans aucun doute, ils étaient parmi ceux que décrit ainsi l'inventaire dressé après la mort de Frà Bartolommeo : « *12 libretti di disegni tocchi di penna* » ; car, dessinées sur des feuillets d'égale grandeur, ces études portent encore le numérotage de l'ancien *libretto*[3]. Des mains de Frà Paolino, élève favori du maître, elles passèrent, comme tous les dessins énumérés à l'inventaire, en la possession de Sœur Plautilla Nelli, au Cloître de Sainte-Catherine de Sienne, à Florence. Celle-ci les donna comme modèles à des sœurs dominicaines qui pratiquaient l'art de la peinture et dont on a conservé les noms. De

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 273.

2. G. Gruyer, *Frà B. della Porta et M. Albertinelli* (Librairie de l'Art, collection des Artistes célèbres, s. d., in-16). — B. Berenson, *the Drawings of Florentine painters*. — Fr. Knapp, *Frà B. della P. und die Schule von S. Marco* (W. Knapp. Halle, 1903, pet. in-4°).

3. Presque tous ces feuillets, au filigrane du disque et de l'étoile, comprennent plusieurs études dessinées souvent en divers sens, au recto et au verso; certaines de ces études ont été, cependant, découpées, et les feuilles ne nous sont ainsi quelquefois parvenues qu'en menus fragments.

ces dessins, les uns furent achetés en 1680 par le cavalier Gabburri et composent actuellement le fonds des Offices; d'autres, très nombreux, passèrent vers 1727 en Angleterre et se trouvent, pour la plupart,



Cl. Service photo. des B.-A.

FRA BARTOLOMMEO. — LA SAINTE FAMILLE AVEC DES ANGES.

Dessin. — Musée du Louvre.

aujourd'hui, au Cabinet des estampes de Weimar. Ceux dont nous nous occupons ici furent probablement emportés par une des élèves de Sœur Plautilla au couvent des Dominicaines de Lucques, où ils devinrent la propriété de quelque religieuse appartenant aux familles Santini,

Balbani ou Ottolini. Quoi qu'il en soit, ils furent retrouvés dans un vieux meuble en 1854 par la comtesse Caterina Ottolini-Balbani, chez qui les étudia Ridolfi, qui en fit un catalogue succinct[1].

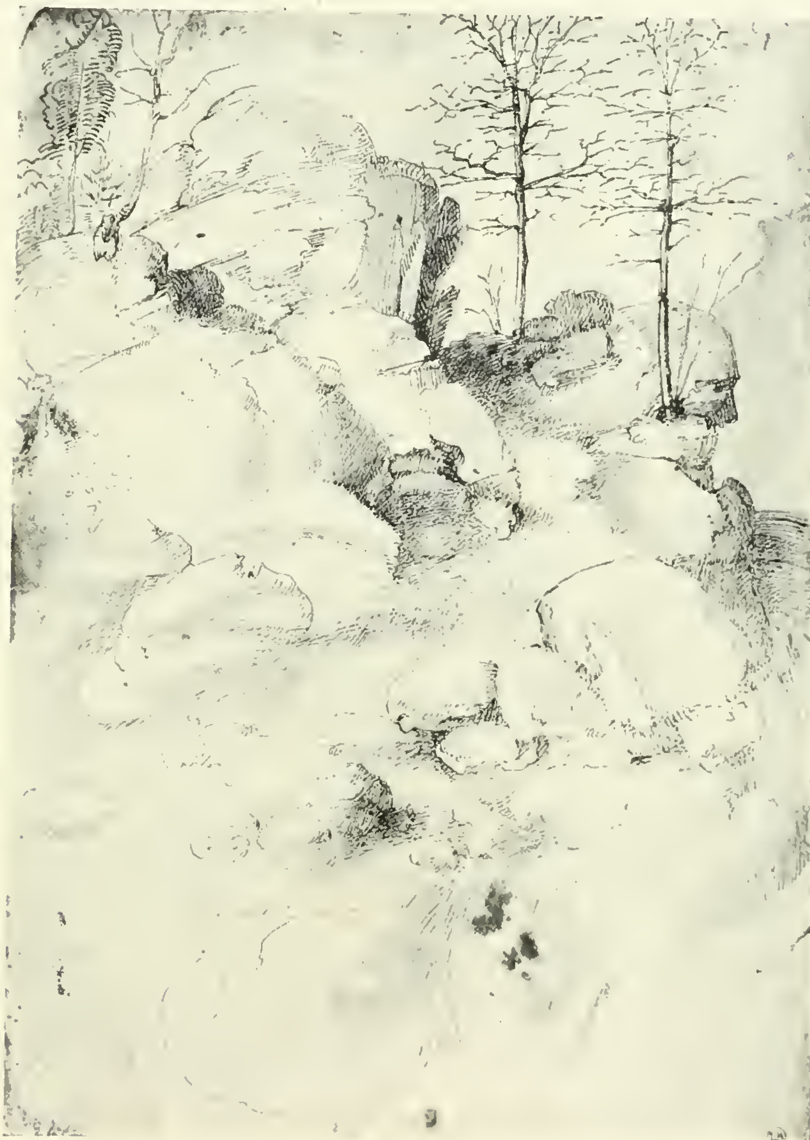
Ils se répartissent en trois groupes de sujets. Des études anatomiques et des paysages forment les deux premiers. Mais le plus important comprend des recherches diverses pour une *Visitation* (celle d'Albertinelli, aux Offices), pour une *Annonciation* (très proche de celles d'Albertinelli, à l'Académie de Florence et au musée de Genève), pour une *Nativité* (probablement celle de la collection de Mrs Henriette Hertz, à Londres), surtout pour une composition de la Vierge qui présente l'Enfant au petit saint Jean et qu'entourent des anges juvéniles, composition pleine de grâce, qui annonce celle du tableau de *la Sainte Famille*, daté de 1509, que possède le comte Cowper, à Panshanger, et qui semble avoir hanté les rêves du moine-artiste.

De tels dessins méritent, en effet, le nom de rêveries; ils ne sont pas, à vrai dire, des études; ce sont des tâtonnements divers et légers autour d'une harmonie désirée. Dessinés d'un trait de plume rapide et pur, ombrés de stries fines et vives, toutes ces figures suaves et divines, ces draperies en volutes liquides, ces mouvements ailés, ces repos balancés ne sont que les songes heureux d'une âme jeune. Ces feuillets d'album appartiennent, en effet, à la jeunesse de l'artiste. Les plus anciens sont de 1498; encore incertains de forme, ils se rapportent à la fresque du *Jugement dernier*, que Frà Bartolommeo commença à l'hôpital de Santa Maria Nuova. On y reconnaît l'enseignement de Cosimo Rosselli. D'autres datent de 1500, de l'époque où notre peintre reçut l'habit de novice au couvent de saint Dominique. Les plus aisés, les plus charmants sont encore antérieurs à 1504, au tableau de *l'Apparition de la Vierge à saint Bernard*, que conserve l'Académie; déjà s'y révèle, à côté de la fantaisie mouvementée qui vient de Filippino Lippi, l'influence plus réfléchie de Léonard; mais c'est à peine si l'on soupçonne dans quelques études que Raphaël arrive à Florence et que Frà Bartolommeo s'éprendra pour lui d'une amitié fraternelle[2].

1. E. Ridolfi. *Notizie sopra varie opere di Frà B* , dans le *Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti* (mars 1878).

2. Un seul dessin, à la sanguine, doit être daté de 1515 environ. Il est fait au verso d'une feuille dont le recto est évidemment de 1504-1505, et se rapporte à la fresque *le Christ et la Madeleine*, à l'hospice de la Maddalena in pian di Mugnone.

La Mise au tombeau, reproduite ici, ne devrait-elle pas être datée, cependant, de quelques années plus tard ? On y observe, tant dans



Cl. Service photo. des B.-A.

Fra Bartolommeo — Paysage.

Dessin. — Musée du Louvre.

la composition, que dans le fond du paysage citadin, ou que dans les costumes, cette influence néerlandaise, si remarquable dans le trip-

tyque de la collection Poldi-Pezzoli à Milan, que l'on attribue aujourd'hui à Albertinelli? C'est là tout un problème que nous ne saurions aborder ici. Nous penchons, néanmoins, à garder un tel dessin aux années antérieures à 1505. Les estampes allemandes devaient être alors déjà répandues en Italie. Le Louvre conserve de Frà Bartolommeo une copie dessinée de la *Sainte Véronique* de Schongauer. Un des paysages les plus curieux du Recueil Bonnat rappelle la gravure de Dürer intitulée *Saint Jérôme* et datée de 1495; un autre s'inspire du *Monstre marin*, un troisième des *Offres d'amour*. Déjà Ephrussi avait indiqué qu'un quatrième était l'exacte copie du fond de l'estampe appelée *l'Hercule* ou *le Grand Satyre*, et que l'on date de 1504. Serait-il alors probable qu'une telle estampe eût été connue à Florence dès la même année? Aussi Knapp donne-t-il quelques-unes de ces feuilles à l'année 1508, où Frà Bartolommeo se trouvait à Venise. On sait, d'ailleurs, que les rapports de l'Allemagne avec Venise étaient plus fréquents et plus directs qu'avec le reste de l'Italie. L'hypothèse de Knapp est possible en ce qui concerne certaines études de paysage, qui rappellent, dit-il, les montagnes de la Haute-Vénétie. Mais nous n'en sommes plus persuadés, si nous comparons la facture même de nos dessins avec les feuillets datant évidemment du séjour à Venise, comme les croquis d'après les tableaux de Carpaccio ou de Bellini, que conservent les collections de Windsor et de Chantilly. Ici, déjà, s'amplifie le trait et s'ordonne plus grandement la composition. Ce n'est, il est vrai, qu'une nuance, car le dessin de Frà Bartolommeo reste assez semblable à lui-même jusqu'en 1510 environ, date où, adoptant la pierre noire et la sanguine, il se met à la poursuite du grand style.

Pour nous, nous préférons la liberté et la suavité de ses premières études et nous inclinons à dater ses exquis paysages de l'époque harmonieuse où son instinct s'allie si heureusement à l'influence de Léonard. Devant ces rochers, ne semble-t-il pas qu'on entende murmurer le précepte de Vinci : « Les os de la nature sont les ordres d'agrégation des roches », et, devant ces arbres isolés, individuels, intérieurement animés comme nous, les lignes du traité *degli alberi* : « Les différences sont minimes entre tous les aspects d'une même forêt, elles sont indéfinies entre les divers accents d'un même arbre », ou le début de cette page, semblable à un poème : « Les arbres qui sont le plus ramifiés de subtils

rameaux... » Ces arbres, en effet, ne sont pas que des formes exprimées dans l'espace, ils nous suggèrent leur développement intime et temporel. Tout l'art plastique n'est-il pas dans cette suggestion obscure, vivante et comme musicale, qui monte, ainsi que la sève, dans la tige d'une expression heureuse, particulière, et claire à l'intelligence ?

Louis DEMONTS,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.

(A suivre.)



Cl. Service photo. des B.-A.

Fra Bartolommeo. — La Mise au tombeau.

Dessin. — Musée du Louvre.



Cl. Vizzavona.

René Ménard. — Bucolique.
Peinture.

LA PEINTURE AU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE

Dans le brouhaha d'une fin d'accrochage, des confrères de grands quotidiens me disent, pressés qu'ils sont de partir sur une certitude : « Mauvais Salon ! » — Eh ! pas si mauvais ! Évidemment, il n'y a pas de compositions à grande esbrouffe et plusieurs des vedettes sont absentes. Absentes au moins par leurs œuvres, car, pour ce qui est de leurs effigies, jamais on n'a vu, signés par de jeunes disciples ou par des étrangers en quête de relations, autant de portraits de peintres notoires. Est-ce pour montrer que certains ont beaucoup vieilli ?

Peut-on dire qu'une exposition qui réunit *Jets d'eau*, de Le Sidaner, la *Résurrection de la fille de Jaïre*, de Maurice Denis, les portraits de François Guiguet, soit une médiocre manifestation ? Voilà, certes, des toiles qui resteront. Quel ferme dessin chez M. Guiguet ! Quelle intelligence du modèle dont on perçoit l'esprit, les habitudes morales à travers l'émail d'une pâte claire et vraie, lumineuse sans éclat ! Vraiment, parmi ses trois effigies, on ne sait laquelle exalter plus que les autres. Peut-être,



LUCIEN SIMON. — L'ATELIER.

Peinture.

Cl. Vizzavona

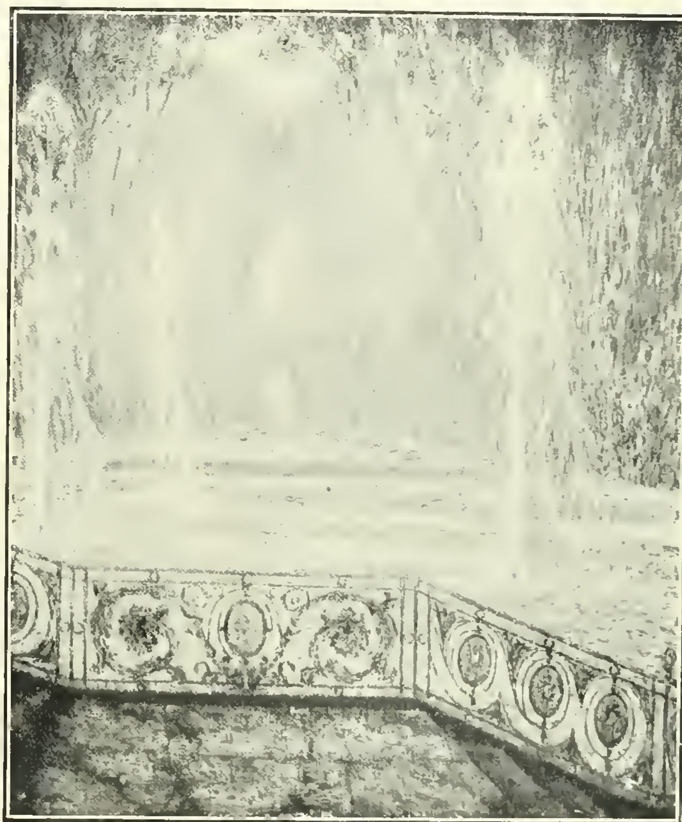
Mme G..., entre toutes, me semble-t-elle résumer tout ce qui constitue un parfait portrait de François Guiguet. Jamais les adorables qualités de M. Maurice Denis n'ont été mieux affirmées que dans sa *Résurrection*, si bien conçue et si merveilleusement exécutée. Quelle présentation simple et émouvante, quelle suave harmonie que celle offerte par ce jeu de blancs et d'ors légers si bien en accord avec la miraculeuse scène ! *Les Jets d'eau*, de Le Sidaner, sont entourés de deux toiles, *Automne* et *Fenêtre sur la mer*, qui, en une autre circonstance, ne manqueraient pas de retenir, la dernière surtout, avec sa gamme de gris vert de mer. Mais qu'est cela à côté des *Jets d'eau*, qui témoignent chez le peintre d'une maîtrise qu'il n'avait pas encore atteinte jusqu'ici ? C'est à Versailles, en une fin de belle journée d'automne, la féerie des hautes colonnes d'eau s'élançant comme irisées de gel sur un fond de grands arbres que givrent les vapeurs qui se condensent...



F. Guiguet. — Portrait de Mme G...
Peinture.

Ah ! savoir s'exprimer simplement, en notes fraîches, en valeurs

claires ! Il semble bien que, présentement, beaucoup le désirent. Mais n'y réussit pas qui veut. Les uns qui partirent de l'académisme, les autres qui, par réaction contre l'impressionnisme, barbotèrent dans les terres sombres d'un cubisme mitigé, s'y essaient, mais en vain. Ordonnent-ils quelques tons heureux, ceux-ci restent locaux. L'œil a perdu sa sensibilité. Chose grave à un moment où l'on revient volontiers à l'étude du nu, du beau nu féminin qu'il s'agit de rendre dans son éclat, avec toutes les nacrures offertes par les caresses de lumière. C'est la sagesse de M. Lebasque d'être resté, en toute époque, clair et vrai. Aussi, quelle belle toile que son *Modèle au repos*, et comme le corps de la jolie fille chatoie dans son modelé aux fines valeurs ! Morceau parfait, qu'accompagnent deux tableautins valant également par la justesse heureuse des tonalités : *le Matin au balcon*, *Jeune Fille et fleurs*. Il faut voir comme sont accordés, ici le vert pâle et le rose, là le gris et le bleu. Ce beau nu n'empêche cependant pas de prendre plaisir à celui qu'a modelé Mme Marg.-Mary Darbour. Mais, non loin, il est telles autres nudités mouchetées d'ombre et de soleil qui, malgré une habileté évidente, perdent, ceux-ci vus, une partie de l'attrait escompté. Ainsi arrive-t-il



LE SIDANER. — JETS D'EAU.
Peinture.

avec MM. Hopkins et Frieseke. Mieux vaut, vraiment, le torse d'un beau modèle peint sans prétention à l'effet rare, que M. Tonnelier a modelé en pleine pâte, parmi de riches étoffes, et intitulée *Première tendresse*.

Le fol emballement pour le papillottement des lumières et des colorations aux dépens de l'harmonie générale et de la lisibilité,— donc, de la tenue de l'œuvre, — tend, du reste, à disparaître. Par contre, les accords de valeurs, le jeu des dominantes colorées sont présentement au premier plan des préoccupations d'artistes cotés naguère pour des prouesses un peu différentes. Par exemple, dans son importante composition *l'Atelier*, M. Lucien Simon s'est préoccupé de composer une arabesque de couleurs et de lignes découpant la scène suivant une ordonnance claire et pittoresque. Ainsi, est-il permis de goûter pleinement le spectacle offert en une Académie, sur l'instant de la correction du professeur, — en fait, M. René Ménard dont l'expression est bien saisie, — en présence du modèle, une belle fille vue de dos, dont M. Lucien Simon a très heureusement rendu les lignes élégantes et l'éclat des chairs.



Cl. Vizzavona.

H. Lebasque. — Jeune Fille et fleurs.
Peinture.

Du vitrail, plus que de la peinture, semble dépendre le vraiment

céleste *Saint Michel* de M. Georges Desvallières, jamais plus farouchement inspiré que dans cette œuvre qui paraît être projetée par quelque prodigieux appareil sur l'azur même du zénith.

On voit, au présent Salon, un portrait infiniment émouvant. C'est celui qu'a fait de M. Aman-Jean, atteint depuis des mois par un lent malaise, Mlle Mad. Grégoire. La physionomie s'est émaciée, les cheveux ont blanchi, mais l'œil, le cerveau ont conservé leur flamme. Et quelle belle preuve nous en donne M. Aman-Jean lui-même, dans son *Portrait de Mme K...*, et surtout dans la grande page décorative intitulée *Répétition*. Une brune femme aux grands yeux, un peu souffrante elle aussi, est étendue en un parc, près d'un goûter abandonné; et c'est toute une suite de personnages de féerie qui la viennent distraire, cherchant, qui par une belle révérence, qui par l'imprévu d'un éclatant oripeau, à ranimer son sourire, à chasser sa langueur par la promesse de fêtes plus belles. Certains sont en quête de modèles de tapisseries. Qu'en voici un beau, et fourni en tons riches, durables! On néglige trop, en effet, l'exigence de ces diverses conditions, dans les cartons proposés aux Gobelins et à Beauvais. Et c'est en se préoccupant moins de l'agrément présent que de l'inéluctable action de la lumière sur les laines colorées, qu'un artiste judicieux, M. J.-C. Duval, a préparé et exposé un carton



AMAN-JEAN. — PORTRAIT DE Mme K...
Peinture.

aux tons montés, sorte de rêve d'Orient qui réunit les plus beaux oiseaux des terres de soleil et auxquels les métiers de la manufacture de Beauvais donneront leur définitive parure. Cette composition est à rapprocher d'une autre, non moins somptueuse : *la Danse du serpent*, superbement enlevée à la gouache par M. Laurent-Gsell avec un bonheur de coloris que ne laissaient pas pressentir ses dernières peintures à l'huile.



Cl. Vizzavona.

J. Migonney. — La Porteuse de fruits.

Peinture.

L'Afrique, les rêves des nuits chaudes, l'ivresse des végétations luxuriantes et des belles créatures à la peau brune et aux fines chevilles, M. Jules Migonney, titulaire, naguère, de la bourse de séjour en Algérie, a connu tout cela. Il en fut même un peu troublé, versant, lui, l'artiste au dessin solide, dans les singularités cubistes. Mais il s'est repris, et cette fois définitivement, présentant des œuvres d'une singulière solidité. D'abord, deux nus excellents, *Vénus mauresque*, *le Repos*. Mais son effort capital, c'est la triomphante *Porteuse de fruits*, belle comme une esclave des *Mille et une nuits* et exécutée dans une pâte souple et nourrie, modelant un dessin de bel équilibre. Morceau de musée, vraiment.

J'aime aussi, pour l'accent des lignes, la composition si bien entendue, *Héraclès vainqueur*, de M. Dusouchet, un décorateur né, celui-là, et que des encouragements opportuns auraient dû depuis longtemps faire sortir de la demi-obscurité où les circonstances le retiennent.

On peut s'étonner qu'il n'y ait pas davantage, à ce Salon, de portraits, — j'entends de bons portraits. Je sais bien que la mode est intervenue ici comme ailleurs; qu'on a pu soutenir qu'il n'était pas nécessaire qu'un portrait fût ressemblant. Et les photographes, eux-mêmes, ont réussi ce tour de force de faire mentir la lumière. Quelques peintres restent heureusement rétifs à



M. DESVALLIÈRES. — SAINT MICHEL.
Peinture.

ces sophismes. Ils cherchent à être vrais et à comprendre leur modèle, ce qui est mieux. Nous avons déjà cité les envois de M. Guiguet; nous mentionnerons les portraits de son disciple, M. Garraud, puis l'effigie de jeune femme, si sérieuse, si voulue que M. Prinet intitule modestement *l'Élève*, le portrait d'une vieille dame de M. Bernard Boutet de Monvel, le portrait du *Docteur M. L...* peint avec intelligence et fermeté par Mlle Delasalle. Je me garderai, quelque déconcertante que soit sa production, de négliger M. Van Dongen : cet artiste habile, — dans toutes les acceptions que comporte cet adjectif, — est susceptible d'observation narquoise ou cruelle et, par suite, ses effigies comportent souvent une large part de vérité. C'est ainsi que je ne suppose pas autrement qu'il l'a représenté, *M. Pierre Laffitte*. Mais M. Boldini ! Ah ! vite, vite, pour nous reposer de ses marionnettes frénétiques, arrêtons-nous devant *l'Amazone* de Mme Romaine Brooks, ou les effigies si vraies, si senties, de Mlle Breslau, et saluons l'artiste elle-même qui s'est représentée avec son modèle, une fillette rousse, dont la carnation délicate est exprimée à merveille.



BEATRICE HOW — RÊVERIE.
Pastel.

Il y a des années que je suis les envois de M. Myron Barlow. Tout en

eux me plaît : leur tonalité, leur distinction, la discrétion de leurs motifs. C'est la vie dans l'anecdote. Ainsi en est-il de cette toile groupant autour d'une jeune femme inquiète deux autres figures, *Sans nouvelles*. J'aime aussi



Cl. Vizzavona

LOUISE-CATHERINE BRESLAU. — L'ARTISTE ET SON MODÈLE.

Peinture.

ces autres intimités : les intérieurs de M. Walter Gay, *le Collectionneur*, *Mlle S...*, de M. Jacques Mathey, *Femme en bleu*, de M. Worcester; surtout *Rêverie*, pastel de Mlle B. How, et *la Robe grise*, de Mlle Jeka Kemp.

Un écrivain délicieux, mais qui n'en est pas à un paradoxe près, déclarait récemment qu'en certains milieux artistes, le nom de Rousseau

évoquait naturellement le souvenir du « douanier » et non plus celui du grand Théodore. Si cela est, véritablement, la faute en est aux générations dernières de paysagistes qui, bornant leur ambition au trompe-l'œil et à la manière, ont à tel point avili la représentation de la nature, qu'en dehors des virtuosités impressionnistes, elle ne semble plus susceptible d'intérêt. Applaudissons d'autant plus aux efforts des rares artistes qui s'obstinent à démontrer et prouvent qu'un fond d'estuaire, la ligne de hautes montagnes découpées sous un grand ciel lumineux peuvent émouvoir autant et plus que maints autres motifs d'un dynamisme plus accusé. C'est le grand mérite de M. René Ménard d'avoir pris parti, imposant le respect d'un art pondéré, voulu, classique dans l'ordonnance comme dans le sujet. Et tel quel, par ses ciels si dramatiques, si éclatants, qui surplombent les forêts mystérieuses propices aux amours des faunes et des nymphes, il est de son temps autant que n'importe quel autre. Ainsi font M. Robert Lemonnier qui, d'une touche claire et fraîche, a rendu à merveille le caractère et l'atmosphère des monts de Savoie, M. Bernard Harrison, ou encore M. Laborie.

Mais les délicatesses de ceux-ci, si prometteuses qu'elles soient d'œuvres charmantes, ne doivent pas faire tort aux robustes ouvriers de l'heure présente : à M. Louis Charlot, qui a campé si franchement un *Petit Berger* ; à M. Jules Flandrin, dont on retiendra particulièrement les deux jeunes filles découpées sur l'immensité d'un panorama alpin ; à M. Vail, dont les effets de neige sont des plus heureux ; à M. F. Olivier, portraitiste de Venise et des Martigues ; à M. Henry de Waroquier, conquis par l'âpreté des sites espagnols, comme M. Gaston Prunier l'est par les Pyrénées et la Bretagne.

On aurait aimé à parler de MM. Chapuy, autre notateur délicat des effets de neige, Karbowsky dont les fleurs peintes conservent les plus délicates nuances de la fleur fraîche, Jaulme, Frelaut et J. E. Zingg, si vivant, si personnel, sorte de Breughel français dont la place ne fera que grandir. Il faut passer! Non sans saluer encore Forain si prenant dans son *Repos du modèle*, et Willette, l'incorrigible auteur de *Plaisir d'amour*.

Charles SAUNIER

CHRONIQUES

MOYEN-AGE ET RENAISSANCE

« L'ANGE » DE LA COLLECTION CHALANDON AU MUSÉE DU LOUVRE

Le Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes du musée du Louvre vient de s'enrichir d'une statuette d'ivoire, gothique, digne de figurer au milieu des chefs-d'œuvre que sont *la Descente de Croix, le Couronnement de la Vierge* et la charmante *Vierge,* justement célèbre de la Sainte-Chapelle de Paris.

C'est un ange debout, la figure pleine, encadrée de mèches frisées ramenées sur le devant par un ruban qui entoure la tête. Les traits sont délicats, la bouche fine, le nez et les yeux, aux paupières relevées, petits. Il porte une grande robe tombant sur les pieds au ras de terre, comme ses frères des grandes cathédrales gothiques ; son buste s'enveloppe d'une cape dont un pan, jeté sur l'épaule droite, forme un beau pli dans le dos, et l'autre, passé autour du bras droit, tombe en un drapé magnifique sur le côté. De la main gauche, il tient un phylactère, dont la plus grande partie est aujourd'hui disparue. La main et l'avant-bras droits, les pieds et le socle sont l'œuvre d'un restaurateur moderne. Des rehauts de peinture et de dorure sont encore visibles sur les bords de la cape et sur les cheveux. Derrière les épaules sont creusées deux cavités où s'encastraient les ailes. La tête haute, les épaules larges, le corps franchement posé sur la jambe droite, la jambe gauche légèrement avancée, il a la noblesse des statues antiques, auxquelles il se rattache par le bel ange fièrement appuyé sur sa haste, majestueux comme une *Victoire* grecque, de l'ivoire byzantin du Musée britannique. Il faudrait pouvoir le rapprocher des anges d'ivoire ou d'orfèvrerie du XIIIe siècle qui sont parvenus jusqu'à nous; certains sont plus délicats, plus gracieux, plus spirituels, pas un n'est plus noble, plus grand dans ses dimensions réduites. Par l'ampleur de la composition, la largeur de l'exécution, l'habileté dans le balancement des masses, il ne le cède en rien en beauté aux plus belles œuvres de la grande statuaire du moyen âge, sans qu'on puisse le rattacher précisément à l'un ou l'autre des ateliers gothiques, car il est d'un type très différent des figures des cathé-



Ange de l'Annonciation (face).
Statuette d'ivoire ; art français, XIIIe siècle.
Musée du Louvre.

drales, et en particulier des anges de la cathédrale de Reims, auxquels on a parfois voulu le comparer.

Cet ange est bien connu de tous les amateurs d'art, depuis 1877, où il figura pour la première fois dans une exposition publique, à Lyon[1], sous le nom de « l'ange Chalandon ». Il fut acquis, en effet, il y a près de cinquante ans, par M. Albin Chalandon, collectionneur lyonnais, qui s'intéressait particulièrement aux ivoires et à l'orfèvrerie du moyen âge. Son fils, M. Georges Chalandon, recueillit la succession, et, secondé par son neveu, Ferdinand Chalandon, ancien élève de l'École des Chartes, fin connaisseur et érudit éminent, l'augmenta considérablement. La mort vient de ravir Ferdinand Chalandon à l'affection des siens et à l'estime de ses amis. Sous le coup de ce deuil cruel, M. Georges Chalandon, qui avait toujours pensé, d'accord avec son neveu, réserver pour le Louvre quelques pièces de sa collection, vient d'apporter à M. Migeon le chef-d'œuvre si convoité : l'*Ange de l'Annonciation*. Il figure, dès maintenant, dans la grande salle de la Colonnade, avec la mention : « Don de M. Georges Chalandon, en souvenir de M. Ferdinand Chalandon ».

Cet *Ange* figura à l'Exposition rétrospective de l'art français au Petit-Palais en 1900, et on eut l'idée d'en rapprocher la *Vierge de l'Annonciation* de la collection Paul Garnier, qui pouvait assez vraisemblablement appar-

1. J.-B. Giraud, *Recueil descriptif et raisonné des principaux objets d'art qui ont figuré à l'exposition rétrospective de Lyon, en 1877*, pl. V. — Cf. Gaston Migeon, *la Collection de M. Georges Chalandon*, dans *les Arts*, 10 juin 1905, p. 17-28, et Emile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie : Ivoires*, p. 187-188.

tenir au même groupe[1]. Cette Vierge, belle et noble figure, drapée dans son grand manteau, n'est guère connue que depuis 1899, époque où elle sortit de la collection de M. de Bligny pour entrer dans celle de M. Paul Garnier[2]. Les deux statuettes figurèrent ensemble à l'Exposition des Primitifs français au Pavillon de Marsan, en 1904. La *Vierge* fut léguée au Louvre par M. Paul Garnier, avec sa collection, en 1916. L'*Ange* est venu l'y retrouver ces jours-ci.

Une étude plus approfondie des deux pièces fait penser qu'elles n'appartenaient peut-être pas au même groupe. Elles n'ont pas la même dimension; la Vierge mesure 0m29 de haut, l'ange 0m32: il est vrai qu'il devrait être, en réalité, un peu moins haut, la robe rasant terre et ne laissant apparaître que l'extrémité des pieds. La facture et le style sont différents: la figure si noble, si austère, un peu vieillote de la Vierge, qui fait penser à la *Vierge de douleur* baisant la main de son Fils dans le groupe de *la Descente de croix*, est tout autre, de caractère et d'exécution, que la figure de l'ange; les yeux, la bouche sont traités différemment; les broderies des étoffes sont d'un dessin différent: les plis sont plus minces, plus cassants dans le manteau de la Vierge, plus larges dans le costume de l'ange: il semble qu'il y



[Ange de l'Annonciation (Dos).

Statuette d'ivoire ; art français, XIIe siècle.
Musée du Louvre.

1. Les deux statuettes ont été reproduites dans la *Revue*, au cours des articles de M. G. Migeon sur la *Rétrospective du Petit-Palais*, t. VII, p. 457; et dans les ouvrages suivants: *Catalogue officiel illustré de l'Exposition rétrospective de l'art français*, pl. 10; Émile Molinier et Frantz Marcou, *Exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800*, pl. 2; Émile Molinier et Gaston Migeon, *l'Exposition rétrospective de l'art décoratif français de 1900*.

2. Gaston Migeon, *la Collection de M. Paul Garnier*, dans *les Arts*, mai 1906, p. 14-15.

ait quelques années d'écart entre l'exécution des deux œuvres. Tandis que la *Vierge* daterait de la fin du XIIIe siècle, l'*Ange* pourrait être du milieu ou du troisième quart du même siècle. Les partisans du rapprochement notent dans les deux statuettes des plis caractéristiques que l'on trouverait peut-être encore dans d'autres œuvres; ils rappellent en outre que, dans certains groupes de la grande statuaire, dans l'*Annonciation* de la cathédrale de Reims, par exemple, la Vierge est également très différente de l'ange; elle doit être, en effet, l'œuvre d'un autre artiste: il n'en reste pas moins évident que les deux statues sont de même époque.

Nos deux statuettes ont peut-être été taillées dans le même atelier, mais à des dates assez éloignées dans la deuxième moitié du XIIIe siècle; elles ne sont pas d'un même artiste, et il n'est pas certain qu'elles aient appartenu à un même groupe. Le grand ouvrage que prépare M. Raymond Kœchlin sur les ivoires gothiques français permettra, sans doute, par l'étude des textes d'inventaire assez nombreux, mais d'une application délicate, par la comparaison des pièces du même type ou du même atelier, de résoudre définitivement ce problème.

MARCEL AUBERT,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.

XVIIIe SIÈCLE

UN PASTEL DE J.-B. PERRONNEAU
AU CHATEAU DE DROTTNINGHOLM (SUÈDE)

L'ŒUVRE de J.-B. Perronneau nous est, aujourd'hui encore, beaucoup moins connue dans son ensemble que celle de Maurice-Quentin de La Tour. Combien de pastels, combien de peintures ont, jusqu'à présent, échappé à toutes les recherches, tant en France qu'à l'étranger? Que sont devenus, entre autres, les portraits de M. Thiboust, imprimeur du Roi, de M. Beaumont, graveur de l'Hôtel-de-Ville, de M. Ruelle, premier échevin, de la princesse de Condé, du prince et de la princesse de Lorraine, de Joseph Vernet, de Cochin qui, tous, figurèrent aux Salons du Louvre?

La reconstitution de l'œuvre de Perronneau demandera bien des investigations pendant de longues années. Dans le numéro de janvier dernier de la *Revue*, M. Charles Saunier présentait deux portraits nouveaux tout à fait intéressants : Charles Le Normant du Coudray et Mme de Buissy. Qu'il me soit permis aujourd'hui d'en faire connaître encore un, qui se trouve au château de Drottningholm, en Suède. Il s'agit d'un nègre et, qui plus est, d'un nègre blanc, c'est-à-dire albinos. Grâce à l'obligeance de M. Carl David Moselius, l'érudit suédois très distingué, je puis en publier ici une photographie. Une inscription de l'époque, collée sur le verre, identifie le modèle : *Mapondé, né d'un nègre et d'une négresse à Cabende, de nation Moyo, et a esté traitté au dit Cabende, coste d'Angolle, le 15 janvier 1743. Peint par J.-B. Peroneau en 1745.*



J.-B. PERRONNEAU. — LE NÈGRE MAPONDÉ.

Pastel (1745). — Château de Drottningholm (Suède).

Comment et en quel lieu, ce jeune Zamore vint-il poser devant Perronneau? Aurait-il été ramené des régions congolaises par le frère du dessinateur Aignan-Thomas Desfriches, capitaine de marine marchande, en même temps que le nègre Paul, dont nous avons déjà narré l'histoire et dont le buste, modelé par Pigalle, se trouve aujourd'hui au musée d'Orléans? Ces questions nous semblent d'autant plus difficiles à éclaircir que l'année 1745 reste parmi les plus mystérieuses de la vie de J.-B. Perronneau. Toujours est-il que le pastel de Mapondé se classe, avec les portraits du *Jeune enfant tenant une crécelle*, de *Mme Desfriches mère* et de *Gillequin*, parmi les quelques œuvres de début que nous connaissons du peintre-pastelliste.

Vu de face, à mi-corps, se détachant sur un fond bleu, le jeune nègre, au visage et aux cheveux blancs, porte un cafetan gris vert, bordé de petit-gris, s'ouvrant sur un vêtement de couleur rose comme le bonnet qu'il tient à la main. Le modelé de cette tête enfantine est singulièrement puissant et expressif.

Comment n'être pas frappé, devant ce pastel, de trouver, une fois de plus, dès les premières œuvres d'un artiste qui n'a pas alors dépassé la trentième année, tant de souplesse, une si parfaite connaissance de l'étude du visage humain et des ressources propres au pastel?

Paul RATOUIS DE LIMAY.

L'ART DES JARDINS

LES JARDINS DE SAINTE-JAMES

Il est un sort attaché à certains lieux comme à certains êtres : le destin des jardins de la Folie Sainte-James en est aujourd'hui un nouvel exemple. Créés à la fin du XVIIIe siècle dans le goût irrégulier, alors en faveur, ces jardins, — aussi bien que les bâtiments des communs et la cour d'honneur, les uns et les autres pour une partie, — ne sont point, aujourd'hui, à l'alignement de l'avenue de Madrid à Neuilly. La municipalité de cette ville, fort soucieuse, paraît-il, de les faire rentrer dans un ordre qui lui est cher, avait décidé de les amputer. Mais la Commission des Monuments historiques est intervenue pour sauver l'harmonie des bâtiments et des jardins de Sainte-James. Ainsi ces jardins, nés irréguliers, continueront-ils à vivre sous cette étoile et ne permettront pas à l'avenue d'aligner deux trottoirs parfaitement semblables.

Classer des bâtiments n'a rien de surprenant, mais, pour des jardins, le fait est plus curieux. Et, à vrai dire, le classement de ceux de Sainte-James est une mesure fort louable. La vogue aujourd'hui va tout entière aux jardins à la française, et nous-même nous les admirons et les aimons. Mais pourquoi prononcer l'exclusive, au profit d'un style, contre tous les autres? Le jardin à l'anglaise est un art, il a existé, il est défendable; de plus, il reflète lumineusement les mœurs du XVIIIe siècle à son déclin. Dès lors, il est bon de sauver les témoignages qui en subsistent, pendant qu'il en est temps, d'arrêter les mutilations, dans la mesure du possible,

des derniers jardins à l'anglaise qui survivent encore. Il y en a peu, et, tandis que les grands jardins royaux d'art français, tels que Versailles, Saint-Cloud, Fontainebleau et d'autres, ont été conservés dans leur quasi intégrité, c'est-à-dire dans leurs lignes essentielles, les jardins anglais les plus fameux sont assez défigurés, tels que Bagatelle, Trianon, Betz, Ermenonville, veufs de leurs « fabriques », réduits dans leurs eaux ou dénaturés dans leurs plantations. Il est donc juste d'en sauver un de plus, et non l'un des moins célèbres de l'époque : la Folie Sainte-James et ses jardins à



G.-L. Moreau l'aîné. — Le Chateau et les Jardins de Sainte-James.
Gouache. — Collection David Weill.

l'anglaise, que composa l'architecte Belanger en 1778 pour le financier Baudard de Vaudésir, baron de Sainte-Gemmes (terre d'Anjou, dont Baudard anglicisa l'orthographe), trésorier général de la Marine.

Nous avons à étudier ici, particulièrement, les jardins dont M. de Sainte-James voulut entourer un pavillon, nouvellement acquis, et aussitôt transformé par les soins de son architecte, Belanger. C'est à lui qu'il confia aussi l'aménagement des jardins. Cet artiste avait déjà fait ses preuves dans la création du comte d'Artois à Bagatelle; le plan général, signé de sa main, nous a été conservé.

Le prince s'était plu à charmer; le financier résolut d'éblouir. Il fallait dès lors trouver une « fabrique » capable de défrayer toutes les conversations : ce fut le célèbre Rocher. Suivant les gazettes du temps, cette masse énorme fut transportée de la forêt de Fontainebleau à Neuilly sur un chariot attelé de quarante chevaux,

— soixante, écrira même le peintre Valenciennes, — ce qui fera surnommer son possesseur « l'Homme au rocher » par le roi Louis XVI, qui avait rencontré sur sa route le curieux charroi ; c'est ce que nous raconte la baronne d'Oberkirch dans ses *Mémoires*.

Nous avons peine à croire, pourtant, que ce rocher fut transporté à l'état brut : le marquis de Girardin, — et d'autres théoriciens, — n'avaient-ils pas déjà donné la manière de reconstituer un rocher, après qu'il eût été scié en plusieurs morceaux pour rendre plus commode son transport sur les lieux qu'il était destiné à embellir? Les morceaux, numérotés, sont recollés au moyen de « plâtre noir », et pendant que le mortier est encore frais, on jette sur tous les joints apparents « du sable de la place même où a été pris le rocher ». L'on bouche aussi les cassures avec de la mousse ou des graminées.

Quoi qu'il en soit, le rocher fameux est arrivé à Neuilly. Qu'en fait Belanger? Une « fabrique » destinée à plusieurs usages. Ce sera tout d'abord le début de la rivière artificielle qui serpentera à travers les jardins; l'eau, puisée dans la Seine et élevée jusque-là, grâce à une pompe à feu, naît bientôt du rocher et sort, à la fois, par deux bouches latérales et par une chute qui tombe sous un péristyle de six colonnes d'ordre dorique, dont deux en retour, lequel est appliqué à une face de la masse rocheuse; la nappe d'eau baigne la base des colonnes, « ce qui forme le plus agréable reflet ».

Mais le rôle des eaux n'est pas encore fini et donne d'autres agréments à ce rocher. En montant les escaliers à deux rampes, de pierre et de brique, l'on rencontre sur leurs paliers des « candélabres de plomb soutenus par des chimères », d'où sortent des « bouillons d'eau ». Les escaliers mènent au sommet du rocher, où se trouve « un réservoir contenant 260 muids d'eau » ; le muid, mesure fort variable, était à Paris (pour le vin) d'environ 268 litres. Une telle quantité d'eau, on le conçoit, est encore appelée à d'autres destins! En effet, « les portes qui sont sous les massifs des principaux palliers, conduisent à des grottes souterraines, d'où l'on passe à une superbe salle de bains, qui se trouve directement au-dessous du réservoir; cette salle, décorée en stuc, a ses deux extrémités terminées en cul-de-four, et sa voûte ornée de caissons et de rosaces ».

Le rocher fameux existe toujours, avec le péristyle de ses colonnes, mais les « candélabres » et la « superbe salle de bains » ont disparu. Le réservoir ne contient plus les muids d'eau dont nous parle Thiéry dans son guide. Pourtant, le nouvel acquéreur de la Folie Sainte-James a l'intention de rendre aux jardins la rivière qui l'animait jadis, et le rocher dès lors reprendra son rôle et sa vie.

Le rocher sera classé, et avec lui ce qui subsiste de la décoration du jardin, c'est-à-dire un pont fort amusant, qui, pour l'instant, n'enjambe qu'une allée, établie dans le lit de la rivière asséchée, et, au fond du jardin, à l'endroit où la rivière terminait son cours, un curieux « groupe de rochers, sous la saillie duquel, dit encore Thiéry, on a placé un banc de pierre, où plusieurs personnes peuvent être assises sans être mouillées par la nappe d'eau qui les couvre ». L'eau s'engouffrait ensuite dans une caverne, pour reparaître dans une autre partie de jardin, établie de l'autre côté d'un chemin public, et cette fois en bordure même de la Seine; cette partie est aujourd'hui lotie et bâtie.

En dehors de ces rochers et de ce pont, survivants et « classés », il est encore un décor de l'époque dont le sort est heureusement semblable : c'est le « labyrinthe souterrain » qui est certainement le plus amusant exemple de ce genre, dont un autre se voyait jadis à Mortefontaine.

Ce n'est pas, à proprement parler, un labyrinthe, que ce frais couloir qui serpente sous un remblai planté de pins, de sapins « ou autres arbres exotiques ou indigènes », et dans lequel on pénètre par une caverne : l'on ne saurait s'y perdre;



G.-L. Moreau l'aîné. — Le Rocher et le Temple des jardins de Sainte-James.

Gouache. — Collection David Weill.

ce n'est qu'un « asyle contre les ardeurs du soleil ». et peut-être aussi contre les regards des importuns! Chemin faisant, et toujours souterrainement, l'on rencontre une petite cascade, « des bancs de mousse et de gazon qui invitent au repos » ; en face d'eux, des « regards » permettent de voir ce qui se passe dans le jardin En continuant, « l'on trouve un petit temple ou laiterie gothique d'un plan pentagonal, qui ne reçoit le jour que par le milieu de sa coupole, soutenue par les cinq colonnes qui en marquent les angles ». L'on reprend sa route dans le chemin voûté, et après avoir rencontré d'autres chutes d'eau, « l'on sort de cet agréable dédale par un petit sallon rustique, dehors duquel on se trouve sur les bords de la rivière, près du kiosque ».

Ce curieux souterrain existe encore, sans les « chutes d'eau », bien entendu, mais avec son « petit temple ou laiterie », — une sortie nouvelle a été ajoutée en cet

endroit, — et avec le « sallon rustique », dont pourtant les murs en cailloutis et leurs délicats médaillons de stuc ont assez souffert. Quant au kiosque chinois, lequel surmontait une glacière tout près de là, il existait encore en 1870, mais un obus allemand, lors du siège de Paris, l'a renversé : certes la lutte n'était pas égale!

Le rocher, la rivière, le souterrain ne suffisent pas au financier. Il est bien d'autres « fabriques » qui disparaîtront peu à peu au cours du xix[e] siècle. Le goût chinois, tout naturellement, y triomphe, avec plusieurs kiosques : celui que nous avons déjà rencontré, un autre sur la terrasse qui domine la route « du Bois de Boulogne à Neuilly », — l'avenue de Madrid actuelle. — et un troisième au beau milieu de la rivière; un bac, également chinois, permet l'accès à ce dernier. C'est ensuite la série des ponts habituels : « pont de pierre de taille », lequel nous est demeuré, mais privé de ses quatre vases; « pont d'amour », conduisant à l'île du même nom et garni de pots de fleurs : « pont sphinx », « pont à bascule », « pont chinois », « pont en roches avec chute d'eau » semblable à ceux de Trianon. L'on sent le désir qu'a le maître de ces lieux d'avoir comme un spécimen de tous les ponts à la mode.

Des îles agrémentent le cours des eaux : une île plantée de magnolias et d'acacias où l'on voit le buste d'Apollon; l'île d'Amour, plantée aussi de magnolias, et où l'on rencontre Zéphire et Flore.

Car la statuaire joue ici un grand rôle, et c'est mieux que de la simple sculpture décorative. Parmi les « figures », qu'abritent des « treillages », il en est qui sont des chefs-d'œuvre : *un Silène* et *un Satyre*, plâtres de Pajou, accompagnent un groupe de Lemoyne, représentant, dit Dulaure, « un homme qui lève son masque et tombe aux genoux d'une femme qui semble le repousser : l'Amour est à côté qui sourit ». De l'autre côté du jardin, près du grand rocher, dans un pavillon, l'on voit « Vénus traînée par les Amours », si l'on en croit Krafft qui contredit un peu Thiéry, lequel substitue des colombes aux Amours. L'on rencontre encore d'autres « figures » : celle de Diane, une « figure antique », et la statue de Jean-Jacques, pour sacrifier au dieu du jour!

En dehors des curiosités, comme le « vase chinois » ou le « jet d'eau à l'entrée d'un pavillon turc », l'on trouve dans ces jardins des « jeux nombreux », — le recueil de Krafft nous en donne les amusants détails — : « danse de corde », « jeu égyptien », « jeu de l'oiseau », lequel doit être lancé, en manière de balancier, de façon à atteindre un pistolet qui fait feu; c'est encore une balançoire dont la nacelle est faite d'un paon, et le classique « jeu de bague ».

Il est curieux de noter l'existence, ici, d'un canal parfaitement rectiligne, qui longe la clôture du jardin, derrière le grand rocher, et que des « berceaux » accompagnent sur un côté, dans toute sa longueur : des parterres, fort simples, autour de la maison, avaient même été envisagés. Belanger avait déjà montré à Bagatelle, en établissant son boulingrin régulier devant le Pavillon, qu'il n'entendait pas se séparer complètement de la tradition classique : en voici encore la preuve à Sainte-James. Il est vrai qu'à la tête de ce canal, c'est un rocher qui fournit les eaux, et que les deux ponts sont pleins de fantaisie : ce sont, à vrai dire, des escaliers qui se dressent sur chaque rive pour monter à la passerelle de bois permettant la traversée. Ainsi la navigation est-elle plus aisée sous d'aussi hauts tabliers. Aujourd'hui le



Cl.-L. Chatelet. — Le Rocher et le Temple des jardins de Sainte-James.

Gouache. — Collection L...

397

canal est asséché, mais l'on voit encore quelques marches enlierrées, restes des ponts de jadis.

Enfin, le domaine de M. de Sainte-James s'étend encore « de l'autre côté de la voie publique », en face de la porte d'entrée de la maison. C'est un très beau potager, mais décoré, par endroits, comme un jardin, puisqu'on y trouve « des vases de marbre blanc » et un « temple de Bacchus, construit dans les bosquets du fond », précédé d'un porche couvert de chaume et délicatement décoré à l'intérieur, où se voit « un groupe de marbre représentant *Bacchus et Érigone* », — suivant ce que nous apprend Thiéry. Aujourd'hui, cette dépendance n'est plus qu'un souvenir.

Dans les trois parties de jardins, l'on trouve quantité d'arbres « tant indigènes qu'exotiques » : sur la terrasse qui domine le chemin, près de l'habitation, en particulier, « tous les arbres... sont étrangers et d'espèces bien variées : on y voit le vernis, le thuya ou arbre de vie, etc. » De nos jours, sur d'autres points, de très beaux arbres exotiques subsistent, tel ce cèdre du Liban qui couvre une pelouse.

Et nous ne pouvons définir ces jardins mieux que ne l'a fait Thiéry lorsqu'il écrit : « Ce lieu, qui n'est ni chinois, ni anglois, peut donner l'idée de la manière dont on peut traiter un jardin dans un genre pittoresque, sans emprunter ce mot d'anglois, qui ne caractérise point un genre ».

Avant de terminer cette rapide étude, nous nous réjouirons avec les amis des arts de penser, — nous l'avons appris récemment, — que sans doute sera sauvé ce ravissant « cabinet d'histoire naturelle » (en dernier lieu, la chapelle de la récente maison de santé) auquel se reliaient jadis les « serres chaudes » de Belanger, innovation qui réunit alors « l'admiration générale », comme le rapportent les *Mémoires secrets*. Sans doute, le curieux a-t-il aujourd'hui une déception en apercevant le pavillon défiguré, revêtu d'un crépi qui recouvre la brique et privé des médaillons que Krafft nous révèle. Mais quel charme à l'intérieur ! Aux angles sont quatre niches avec leurs voûtes à caissons et rosaces; dans le tympan, au-dessus de la porte, l'on voit de délicieuses figures de femmes agenouillées devant un trépied, dont la manière rappelle beaucoup celle de Lhuillier au château de Maisons, dans la salle à manger du comte d'Artois. La frise est formée de danseuses antiques et fait le tour de la salle. Toute cette décoration de stuc est remarquable. La lumière descend du centre de la coupole, formée de caissons à rosaces. Le dallage, losangé, est fait de marbre noir et blanc : les portes elles-mêmes témoignent d'une grande recherche : elles sont d'acajou, et leurs fermetures, ornées, sont de cuivre.

Cette délicieuse création du dernier quart du XVIIIe siècle mérite d'être conservée : peut-être est-elle, en dehors des décorations intérieures du château même, le témoin le plus éloquent du goût affiné de cette époque où, sans nul doute, un artiste tel que Belanger recevait carte blanche d'un financier aussi opulent que Baudard de Vaudésir, baron de Sainte-Gemmes.

Cte ERNEST DE GANAY.



DANS LES MUSÉES ANGLAIS

QUELQUES ENRICHISSEMENTS NOUVEAUX

Malgré la guerre qui, en installant souvent des bureaux dans les édifices qu'ils occupent, les a privés d'une partie de leurs locaux, malgré les bombardements aériens qui ont nécessité le déménagement de beaucoup de leurs œuvres d'art les plus précieuses, les musées anglais ont vite retrouvé leur prospérité d'antan, comme en témoignent les rapports annuels. Celui de 1918, que publie le musée Victoria et Albert, par exemple, prouve jusqu'à quel point les différents départements de cette grande institution se sont agrandis, grâce surtout à la générosité privée. Le département qui en a peut-être le mieux profité est celui de la Céramique, avec des spécimens de la céramique persane du début du XIIIe siècle, environ cent cinquante pièces de Corée de la collection Le Blond, datant pour la plupart de la dynastie Korai (924-1392), et quelques exemples de la porcelaine de Chine de la période Wan-Li. Les départements des Métaux et des Tissus se sont également enrichis de dons importants, et pour celui de la Sculpture, l'acquisition capitale est sans contredit le buste remarquable, en marbre, d'un Anglais par le Bernin, qu'étudie M. Eric Maclagan dans le *Burlington* de février.

Cette œuvre, qui est non seulement admirable en elle-même, mais aussi particulièrement intéressante comme étant la seule qui nous reste de celles que le Bernin aurait faites pour l'Angleterre, — car le groupe de *Neptune et Glaucus*, que M. Maclagan a eu la chance de découvrir dans le Brocklesby Park de Lord Yarborough, fut exécuté par l'artiste avant 1623, pour un de ses patrons romains, le cardinal Montalto, et n'arriva en Angleterre que vers 1786, et l'on sait, d'autre part, que le buste de Charles Ier, qu'exécuta le sculpteur à Rome, en 1636, d'après le triple portrait du roi par Van Dyck, fut détruit dans l'incendie de Whitehall en 1698; enfin il est maintenant établi que le tombeau de Lady Jane Cheyne morte en 1669 (Chelsea Old Church, Londres), autrefois attribué au Bernin, a été fait à Rome en 1671 par Antonio Raggi et Paolo Bernini.

Le buste du South Kensington fut probablement commencé en 1638, peu de temps après l'arrivée de celui du roi en Angleterre, puisque le jeune modèle admira ce dernier à un tel point, qu'il aurait décidé sur-le-champ de partir pour Rome afin de demander au sculpteur de faire son propre portrait. On n'est pas fixé sur l'identité de ce jeune homme, qui est signalé comme étant « Milord Conick » (peut-être une corruption de Conn), par Domenico Bernin, et comme étant « Mr. Baker » dans le catalogue de la collection de Sir Peter Lely où l'œuvre figura en 1680. Et si l'on en croit le témoignage d'un autre Anglais, Nicolas Stone, alors en voyage à Rome, l'exécution du portrait du jeune « Conick » ou « Baker » n'alla pas sans de sérieuses difficultés. Une fois commencé, le buste fut interrompu à la demande d'Urbain VIII, pour qui le Bernin travaillait, à l'exclusion d'autres patrons, et ne fut probablement terminé que plus tard, peut-être en 1644, à la mort du pape. On ignore

comment Sir Peter Lely se rendit acquéreur de l'œuvre, dont l'histoire est ensuite connue, depuis 1680 jusqu'à la vente de Lord Anglesey, faite l'année dernière, et



Cl. « Burlington Magazine ».

LE BERNIN. — BUSTE D'UN JEUNE ANGLAIS.
Marbre. — Londres, musée Victoria et Albert.

les lecteurs de la *Revue* peuvent se rendre compte, d'après notre reproduction, de la beauté de ce buste de jeune fat, à la chevelure luxuriante et au riche costume.



J.-B. PERRONNEAU. — PORTRAIT DE FILLETTE.

Pastel (1743). — Londres, Galerie Nationale.

A ce propos, il est intéressant de rapprocher cette œuvre de premier ordre du buste du cardinal de Richelieu du musée du Louvre[1], dans lequel, aussi bien que dans la réplique en bronze du château de Sans-Souci, et sur la foi de documents du XVIII[e] siècle découverts à Potsdam, des critiques allemands ont voulu, — comme l'avaient fait, avant eux, d'autres historiens, — retrouver le buste du cardinal, exécuté par le Bernin, en 1642 et perdu par la suite. Suivant ces documents, le sculpteur aurait fait le marbre du Louvre et sa réplique, d'après un portrait par Philippe de Champaigne.

Le marbre du Louvre n'a rien du mouvement et de la vie puissante qui animent les portraits-bustes du Bernin, et, bien avant la guerre, au cours de recherches sur la sculpture italienne du XVII[e] siècle, j'avais fait un rapprochement entre cette œuvre et le triple portrait du Cardinal par Philippe de Champaigne de la Galerie Nationale de Londres (n° 798; H., 0,58 × L., 0,72; don de Sir A.-W. Franklin en 1869). Or, détail instructif, ce portrait porte une inscription en italien que voici : *Ritratto del Cardinale di Richelieu di Monsù Sciampagna di Bruxelles. Lo fece in Parigi per Roma al statuario Mocchi qual poi fece la statua e la mando à Parigi.* Il est donc infiniment probable que ce buste est l'œuvre de Francesco Mocchi (1580-1646), sculpteur de deuxième ordre, auteur de nombreuses statues dans les églises romaines, protégé d'Urbain VIII et du cardinal Barberini, lequel a très bien pu le recommander à Richelieu : comme style, l'œuvre tient le milieu entre l'art austère de l'Algarde et la virtuosité du Bernin et de son école. En ce qui concerne ce dernier, du reste, il ne faudrait pas accorder grande créance aux attributions du XVIII[e] siècle, étant donné qu'à cette époque sa gloire avait depuis longtemps complètement éclipsé celle de ses rivaux et de ses confrères, — à l'exception de l'Algarde, — dont les noms mêmes étaient oubliés. Mais, si les documents de Potsdam sont suspects à ce point de vue, ils nous apportent, avec leur mention du portrait de Philippe de Champaigne, une précieuse confirmation de l'attribution à Mocchi. En tout cas, prétendre que le même sculpteur a fait le buste du jeune « Conick » et celui du cardinal de Richelieu, est un non-sens.

La Galerie Nationale de Londres s'est enrichie, dans le courant de l'année dernière, de deux œuvres admirables : il s'agit d'un pastel de Perronneau, représentant une *Petite fille tenant un chat*, et du double portrait présumé des deux *Fils du duc de Buckingham*, par Van Dyck.

Le portrait de petite fille, de Perronneau, que le musée a reçu en don de Sir Joseph Duveen, qui l'avait acquis lui-même de la collection de Lady Dorothy Nevill, est, je crois, le premier en date des pastels connus de ce maître. La liste chronologique de son œuvre, que donnent MM. Ratouis de Limay et Vaillat dans leur bel ouvrage sur Perronneau, commence par les portraits de M[me] Desfriches et par celui d'un enfant, de l'ancienne collection J. Doucet, datés tous les deux de 1744. Or, le portrait de petite fille est signé et daté : *aoust 1743*.

Parmi les portraits d'enfants du peintre, c'est peut-être le plus séduisant. Cette petite fille aux mains merveilleuses, aux grands yeux gravement étonnés et un peu

1. N° 736, avec attribution à l'École française, deuxième moitié du XVII[e] siècle. Avant de passer en Allemagne, le bronze du château de Sans-Souci figura dans la collection Polignac, avec l'attribution au Bernin.



Cl. « Burlington Magazine »

ANTOINE VAN DYCK. — PORTRAIT DE GEORGES ET FRANCIS VILLIERS, FILS DU DUC DE BUCKINGHAM.

Londres, Galerie nationale.

intimidés, qui fait poser son chat d'après les instructions de l'artiste, est adorable. Quant à l'animal, c'est certainement l'un des plus réussis que nous ait laissés la peinture. Même le chat gris et blanc, aux prunelles de saphir, dont Mlle Huquier caresse de ses doigts délicats les oreilles, dans le portrait du Louvre (1747), est inférieur à celui-ci, dont la fourrure angora, soyeuse et frémissante de vie, les yeux aussi naïvement étonnés que ceux de sa petite maîtresse, ont été merveilleusement rendus par le pastelliste. On comprend sans peine l'attrait irrésistible qu'exerce ce portrait sur les visiteurs de la Galerie Nationale.

Le double portrait de jeunes gens, par Van Dyck, vient de la célèbre collection Panshanger. Jusqu'à présent, on a toujours supposé qu'il représente *les jeunes Lords John et Bernard Stuart*, désignation que Sir Charles Holmes (*Burlington*, février) trouve erronée, et à laquelle il propose de substituer celle de *les deux Fils du Duc de Buckingham, Georges et Francis Villiers*. Van Dyck avait déjà peint ces deux frères dans un double portrait daté de 1635 et actuellement conservé au château de Windsor. Le nouveau portrait de la Galerie Nationale, peint vers 1641, c'est-à-dire tout à fait à la fin de la vie du maître, nous montre presque certainement les mêmes enfants âgés respectivement de quatorze et treize ans, bien que, à cause de l'ample draperie qui les enveloppe et du degré sur lequel Van Dyck a pris soin de les poser, ils aient l'air d'être beaucoup plus âgés.

L'œuvre est un exemple magnifique de la dernière manière du peintre. Jamais, peut-être, il ne nous a laissé vision plus belle et plus distinguée de ce qu'était la jeune noblesse anglaise sous Charles Ier, et jamais, suivant les mots de Sir Charles Holmes, le blanc argenté et le bleu, l'or et le cramoisi n'ont été combinés dans une harmonie plus somptueuse.

Florence INGERSOLL-SMOUSE,
Docteur de l'Université de Paris.



V05/

ACTUALITÉS

HENRY BATAILLE ARTISTE

Devenir peintre, être artiste, tel fut le premier rêve réalisé par ce mélancolique et tumultueux poète du théâtre contemporain, dont « le beau voyage » se terminait par une mort foudroyante au soir du jeudi 2 mars 1922, dans sa villa de la Malmaison...

La peinture, avant la littérature, l'avait obsédé dès ses études classiques : poète du souvenir, il aimait à revivre le passé douloureux, où « mélancoliquement pensionnaire » à Henri IV, il ne montait jamais au dortoir sans interroger sur son destin l'allégorie d'un vieux plafond de Restout. En 1889, à dix-sept ans, l'élève du professeur Émile Faguet entre à l'École des Beaux-Arts et fréquente l'atelier Julian. Benjamin-Constant lui donne ses conseils. A la « pensée écrite », à la rime même, qu'il poursuivait en classe, il préfère encore, et jusqu'à vingt ans, sa palette; et jamais le dramaturge applaudi ne répudiera le dessin, la lithographie, les portraits grassement et subtilement crayonnés sur la pierre tendre. *Têtes et pensées :* tel est le titre d'un album de jeunesse, que ses amis déclarent « introuvable »: il y montrait ressemblants ses confrères qui devaient bientôt fêter ses débuts au théâtre avec la féerie de *la Belle aux bois dormant*, — Jules Renard, Marcel Schwob, et lui-même, fier et fin, avec ses yeux inquiets de chercheur irascible et susceptible : *genus irritabile vatum...* Quelques affiches lithographiées par lui sont restées célèbres : *Résurrection*, traduite de Tolstoï, ou portrait de son interprète d'alors, aussi passionnée que sa prose d'artiste, Berthe Bady.

Sur une carrière d'écrivain, l'intervention première des arts du dessin laisse une empreinte reconnaissable : ils apprennent à voir; et vous allez nommer Théophile Gautier... Tempérament moins lumineux que le magicien ès lettres françaises, Henry Bataille analysait lui-même son double don de regarder en peintre et de souffrir en poète : à ses yeux, le théâtre accomplissait l'union de l'âme avec la plastique; comme le Werther du grand Gœthe, qui lisait le grec et savait tenir un crayon, l'auteur dramatique adorait la nature, les nuances d'un crépuscule et la souplesse des félins, l'enchantement des arbres et des fleurs, la nervure d'une feuille et la transparence veloutée d'un pétale. De là, ses images brillantes, excessives ou précieuses, dans le goût de Gabriele d'Annunzio.

Maintes fois, d'ailleurs, le portraitiste a dû retenir le poète au bord d'un abîme : la fermeté de la ligne apprise et la clairvoyance du regard ne l'ont pas toujours défendu contre les effusions de sa sensibilité maladive; mais il se souvenait avec une reconnaissance émue de la discipline bienfaisante de l'atelier : c'est en homme du métier que l'évocateur de *la Femme nue* (1908) affirmait que l'habitude de dessiner la beauté dans son costume d'Ève lui permit d'aborder la vérité sans hypocrisie. Et non

seulement il n'a jamais cessé de voir en peintre, mais il a souvent associé la pratique de la peinture à son fécond labeur : membre de la Société des Artistes français, le poète intime de *la Chambre blanche* et de *la Divine tragédie* exposait encore au Salon de 1918, au Petit-Palais menacé par les bombes, un *Portrait de Mlle Yvonne de Bray;* au Salon de 1919, six *Études* finement dessinées; au Salon de 1920, *Thyra*, la femme sculpteur du *Phalène;* et que de secrets enfouis dans ses cartons fermés !

RAYMOND BOUYER.

LES LIVRES

LE PEINTRE AVED [1]

A la *Revue de l'Art*, dans le carton des articles promis, il y a un dossier *Aved* au nom de Louis de Fourcaud. Ce travailleur infatigable, curieux jamais satisfait et grand preneur de notes desquelles il s'en faut qu'il ait tiré tout ce qu'on était en droit d'attendre, s'était épris d'un artiste assez mal connu et passablement négligé, dont il avait rencontré, au cours de ses promenades à travers musées et collections, les portraits sobrement conçus et solidement peints. Il se proposait de lui rendre justice, et il est mort avant d'avoir réalisé son dessein; aussi peut-on croire que, du haut du paradis réservé aux bons historiens, il aura vu avec satisfaction paraître le magnifique ouvrage consacré par M. Georges Wildenstein à ce Jacques-André-Joseph Aved que lui-même avait souhaité d'étudier.

Avec satisfaction, et peut-être aussi avec un peu d'étonnement, Louis de Fourcaud voulait écrire un article sur Aved, et voici que le peintre fait l'objet de deux volumes in-folio, de plus de deux cents pages chacun, dans lesquels rien n'est épargné, ni la beauté du papier, ni le luxe d'une typographie où la perfection a été cherchée jusque dans le choix des vignettes, ni l'abondance d'une illustration que les héliogravures, les phototypies, les reproductions en facsimilé des gravures et des documents contribuent à rendre agréable et variée. A première vue, on ne peut se défendre de craindre qu'un tel hommage ne soit mal proportionné à celui qui en est l'objet, que le tableau ne soit un peu écrasé par le cadre. Mais, quand on y regarde de près, on se rend compte que la disproportion est tout extérieure : M. G. Wildenstein a heureusement su se garder d'un travers trop fréquent chez les auteurs de monographies, qui est de grandir outre mesure le personnage dont on s'occupe; il a eu le bon goût de faire de son Aved un portrait qui n'est ni un Largillière, ni un Rigaud, mais un Aved même, c'est-à-dire celui d'un excellent et consciencieux artiste, infiniment mieux à son aise dans les images familières qu'il a données de ses contemporains que dans les figures d'apparat à grands falbalas et à mise en scène tapageuse où il s'est parfois essayé; il a présenté son peintre avec tact, en le mettant à sa juste place, en insistant sur la simplicité et le naturel qui sont ses qualités foncières; et, à mon sens, ce n'est pas là le moindre mérite de ce beau livre.

1. *Le Peintre Aved, sa vie, son œuvre (1702-1766)*, par G. Wildenstein. — Paris, les Beaux-Arts, 57, rue La Boétie, 2 vol. in-fol., fig. et pl.



PORTRAIT D'HENRY BATAILLE PAR LUI-MÊME.
Lithographie originale.

Ainsi défini, Aved nous apparaît comme un homme dont on a résumé toute la biographie lorsqu'on a énoncé les dix ou douze dates qui jalonnent sa carrière : c'est ce que M. G. Wildenstein entend exprimer quand il écrit d'Aved, qu'il « compte au nombre des artistes dont l'œuvre a effacé la personnalité ». Né à Douai en 1702 (du moins faut-il accepter ce lieu et cette date traditionnels, en l'absence d'un acte d'état-civil introuvable), venu à Paris en 1721, élève de A.-S. Belle, marié en 1725 à une demoiselle Gaultier de Loizerolles, père de quatre enfants, quatre fils, nés en 1728, 1731, 1732 et 1735, agréé à l'Académie en 1731 et académicien en 1734, exposant sans interruption aux Salons de 1737 à 1759, pensionnaire du Roi en 1763, — voilà au plus bref toute son existence, et l'on ne voit guère d'autres dates marquantes ajouter à celles-là que celles de ses voyages en Hollande, soit, à diverses reprises, pour enrichir ses collections, soit, en 1751, pour y peindre le portrait du stathouder Guillaume IV, soit, en 1752, pour tâcher de s'en faire payer. Tout cela forme la matière du premier volume de l'ouvrage, qui se termine par cent pages d'appendices traitant des portraits d'Aved et de sa femme, de la descendance du peintre, de sa vente après décès (1766) dont le catalogue est ici réimprimé, de ses élèves, de ses demeures à Paris et à Saintry, etc. ; on a réédité ensuite sa correspondance jusqu'ici éparse dans des recueils malaisément accessibles, imprimé tout au long les actes d'état-civil et autres documents qui le concernent, enfin dressé une bibliographie impressionnante où l'on trouve jusqu'au *Dictionnaire* de Littré. Bref, l'auteur a voulu montrer à quel point il avait été soucieux de ne négliger aucune source, ce que l'on savait de reste par ses travaux antérieurs, et nommément par sa récente publication des *Rapports d'experts* du XVIIIe siècle, si riche en renseignements curieux et inédits[1].

Toutefois, même en y comprenant ces copieux appendices, le *curriculum vitæ* d'Aved serait bien sec et vite parcouru, si l'on n'avait, pour l'étoffer, l'histoire et la description de son œuvre de portraitiste. Cette histoire et cette description, on les trouve ici, pour ainsi dire, en double exemplaire : d'abord, dans le premier volume, où elles ne sont pas la partie la moins intéressante de la notice biographique ; ensuite, dans le second, qui est tout entier composé d'un catalogue critique de l'œuvre par ordre alphabétique des personnages représentés.

Ce sont, bien entendu, les livrets des Salons qui ont servi de fil conducteur à M. G. Wildenstein ; mais ce qu'il y a ajouté de tout à fait original et nouveau, — et qui dépasse en intérêt les appréciations des critiques contemporains, trop longuement reproduites, — c'est la filiation des portraits d'Aved, je veux dire l'exposé des circonstances dans lesquelles ils sont nés et se sont, si l'on peut ainsi parler, engendrés les uns les autres, grâce aux relations du peintre et aux relations de ses relations. Il est de bonne heure patronné par le comte du Luc, frère de l'archevêque de Paris et lui-même très lié avec le marquis de Nesle : d'où les portraits de ces personnages, de Mlle de Seine, la comédienne, maîtresse du marquis de Nesle, de Jean-Baptiste Rousseau, grand ami du comte du Luc. Il se lie avec J.-B. Rousseau et l'abrite même chez lui, quand le poète exilé séjourne *incognito* à Paris, à la fin de 1738 et pendant les deux premiers mois de 1739 : d'où les portraits de tous les amis et admirateurs de l'écrivain, le comte de Magnac, l'avocat Poisson de la Chabeaussière, le

1. *Rapports d'experts (1712-1791), procès-verbaux d'expertises d'œuvres d'art extraits des fonds du Chatelet, aux Archives Nationales*, par G. Wildenstein. — Paris, les Beaux-Arts, 57, rue La Boétie, 1921, in-folio.



J.-A.-J. AVED. — PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME (VERS 1753).

Appartient à M. le Cte de Magnac, arrière petit-fils du peintre.

fermier-général Dupleix de Bacquencourt et sa femme, Louis Racine, et d'autres. Il fait la connaissance de la présidente de Meinières : d'où les portraits de cette dame et de son mari, de Mme Crozat, sa tante, et de l'abbé Capperonnier, précepteur des enfants de cette dernière. Et ainsi de suite. Aux portraits d'artistes comme ceux de Cazes et de J.-F. de Troy, — ses morceaux de réception, — de diplomates comme celui du comte de Tessin, d'écrivains comme ceux de Crébillon et du marquis de Mirabeau, de prélats, d'hommes de guerre et de simples bourgeois, il lui est donné d'ajouter, à défaut de celui du roi, ceux de Saïd Pacha, « ambassadeur extraordinaire du Grand Seigneur » (1742), et du stathouder Guillaume IV (1751), de sorte que son œuvre, déjà fort variée, a aussi sa petite partie officielle.

Vers 1740, Aved atteint son apogée. Après de très modestes débuts, il connaît la vogue et jouit d'une situation de fortune fort enviable. Il possède maison de ville et maison des champs, de bonnes rentes, de fidèles amitiés, et de même qu'il a toujours conduit sa barque avec sagesse et bonheur, sans hâte et sans heurts, de même il fixera l'heure de sa retraite et déposera les pinceaux à cinquante-sept ans, au lendemain d'un grand succès (le *Portrait du Maréchal de Clermont-Tonnerre*, du Salon de 1759), sans avoir connu ni le déclin de son talent ni la défaveur du public. Il a encore sept bonnes années à vivre, partageant ses loisirs entre sa famille, ses amis qui nous ont attesté hautement ses qualités de cœur, l'Académie où il est assidu, et ses collections, — car il est collectionneur et brocanteur aussi à l'occasion, au demeurant homme de goût, « qualité rare, même chez les peintres de talent », à ce que nous assure son biographe qui se montre ici d'une sévérité bien excessive pour une époque où l'on pourrait nommer tant de beaux cabinets d'artistes.

Après cette belle vie, à la courbe si régulière et si nette, Aved pouvait mourir avec la certitude qu'il laissait de bons avocats pour le défendre devant la postérité. Le peintre qui a signé des portraits comme celui, depuis longtemps célèbre, de *Mme Crozat* (au musée de Montpellier), celui de *Mme Dupleix de Bacquencourt* à sa toilette, celui de *l'Abbé Capperonnier*, celui, à la Tocqué, de *Laporte du Theil*, en habit gris richement brodé d'or, celui du *Duc de Chevreuse* en armure, celui du compositeur *J.-Ph. Rameau* (au musée de Dijon), pour ne citer que ces toiles de premier ordre parmi toutes celles que M. G. Wildenstein a reconnues et identifiées, peut être assuré de ne jamais tomber dans l'oubli. Certes, il n'a pas eu que des réussites ; mais toujours il a peint en conscience, sérieusement, honnêtement, ce que d'autres, plus superficiels, auraient peut-être traité avec plus de brio et plus d'éclat. Sa psychologie n'est ni profonde ni compliquée : il se contente d'être véridique, naturel et simple. Bourgeois dans ses origines et dans ses goûts, il l'est aussi dans sa peinture, et il embourgeoise un peu tous ses modèles : dans bien des cas, on serait vraiment mal fondé à le lui reprocher. Enfin, au sens de la mesure, au don de la vie, il joint, à ses heures, le plus beau métier qui soit : si c'est lui, comme on le dit, qui décida son ami Chardin à peindre la figure, on peut croire qu'il trouva quelque profit à le regarder travailler. En un mot, il est infiniment sympathique, cet ami du bonhomme aux besicles, et M. Georges Wildenstein a été bien inspiré de le rappeler à notre mémoire. — ÉMILE DACIER.

L'ARCHITECTURE AUX ÉTATS-UNIS[1]

Voici le premier livre complet qui ait paru sur cette question. Il porte en sous-titre : *Preuve de la force du génie français; Heureuse association de qualités admirablement complémentaires.* C'est dire l'esprit dans lequel il est rédigé.

Très clair, extrêmement bien conçu, divisé par chapitres analytiques, il donne d'abord un aperçu historique : la période ancienne, cette remarquable architecture « coloniale » si mal connue chez nous, puis celle des « Missions espagnoles », celle de la « période de transition » (Richardson), celle enfin de la « période contemporaine » (D.-H. Burnham et la *World's fair* de Chicago). L'auteur étudie tour à tour la maison de campagne, le jardin, les hôtels particuliers, les cités-jardins des villes ouvrières, les fermes et domaines agricoles, le type des grands hôtels, les clubs, les immeubles industriels, les gares, les universités et les écoles, les bibliothèques, les musées, les édifices religieux et les hôpitaux, l'architecture militaire et l'architecture administrative. Il expose ensuite ses idées sur les plans d'extension des villes.

On a pu voir, par l'article que nous lui avons déjà consacré, quel spécialiste est M. J. Gréber, mais il faut le juger à l'œuvre dans des villes comme Philadelphie, où la municipalité, adoptant ses plans, abat par centaines les maisons, perce les avenues et s'efforce de remédier au désordre de leur ancien tracé pour transformer la ville en cité modèle.

La page de conclusion qui termine le second volume fera méditer. Quoique jeune encore, M. J. Gréber est l'un des meilleurs agents de l'expansion artistique française que nous ayions. Ces conseils donnés aux architectes, aux étudiants, aux amateurs, nul n'était mieux qualifié que lui pour les donner. — A. D.

AUGUSTE RAVIER[2]

Notre collaborateur M. P. Jamot vient de donner une nouvelle édition de son volume sur Ravier, paru en 1911, et qui comprend une série d'articles publiés d'abord dans la *Revue de Paris*. La première édition ne contenait pas l'illustration abondante, ni les hors-texte en couleurs, ni les lettres du peintre à sa famille, à son ami Félix Thiollier, — le confident de toute sa vie, — ou à d'autres correspondants, et qui nous montrent le charmant petit maître lyonnais dans son intimité.

Voici le livre qui manquait sur lui et sur son œuvre. On regrettera que cet ouvrage, — à la publication duquel a contribué un amateur américain, M. Frank S. Lahm, — n'ait été tiré qu'à 200 exemplaires seulement. — A. D.

1. *L'Architecture aux États-Unis*, par Jacques Gréber. — Paris, Payot, 2 vol. in-4°, fig. et pl.
2. *Auguste Ravier*, par Paul Jamot. — Lyon, Lardanchet, 1921, in-8°, fig. et planches.

TABLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

ENGLISH SUMMARY OF THE MAY ISSUE 1922

GENERAL HISTORY OF ART

Our Tribune : For the safeguard of French art, by the Duke of Trévise, p. 337. — This Society tries to save from dilapidation and ruin all artistic remains of our country and to help the museums of our provinces. It organizes this year the Exhibition of the French Marshals.

The Exhibition of the Marshals at the Palace of the Legion of Honour : I. From Duguesclin to Turenne, by Louis Hourticq, professor of the History of art in the National school of Fine Arts, p. 339. — This exhibition will evoke for us all the glory of our national heroes and will show them to us, according to the fashion, either clad in their magnificent armours or dressed for the court in silk and laces. At the beginning the knights are completely impersonal, but grow more and more individualized until we come to beautiful portraits.

The Roman origin of Giotto's art (I), by Raymond van Marle, p. 353. — It seems not that Florence was at that time a very active artistic center, for Gaddo Gaddi and Giotto like Cimabue appear to have spent their youth in Rome, where they found a more favorable atmosphere for their artistic formation. If the frescoes of the *Life of saint Francis* are by Giotto, — and more and more we believe they are, at least the nineteen first ones, — they afford many arguments in favor of Giotto's Roman formation.

The Persian miniature in Boukhara in the XVIth century (II), by Armenag Sakisian, p. 362. — Mr. Sakisian continues his study of the golden time of the Persian miniature and gives us some names of great artists in that art.

Three albums of drawings offered by Léon Bonnat to the Louvre Museum (II), by Louis Demonts, associate-curator of the Louvre Museum, p. 370. — The second album contains twenty-four drawings by Fra Bartolommeo (twenty-one come from the Ottolini of Lucques collection). We find in them three groups of subjects : anatomical studies, landscapes and, in the most important, various researches for a Visitation, an Annunciation, a Nativity, a composition with the Virgin, etc. These drawings belong to the painter's youth and are sweet and light dreams where we feel the teaching of Cosimo Rosselli and the influence of great Leonard.

The « Salon » of the « Société Nationale », by Charles Saunier, p. 376. — The author passes a review of the best paintings exhibited there, from which some are reproduced here, as those by L. Simon, Le Sidaner, Lebasque, Aman-Jean, Migonney, Guiguet, Miss How, R. Ménard, Miss Breslau, etc.

CHRONICLES, ACTUALITIES

Middle Age and Renaissance : *the Angel of the Chalandon collection in the Louvre Museum,* by Marcel Aubert, associate-curator of the Louvre Museum, p. 387. — **Eighteenth century :** *a Pastel by Perronneau in the Castle of Drottingholm (Sweden),* by Paul Ratouis de Limay, p. 390. — **Art in the gardens :** *the Gardens of Sainte-James,* by the Count Ernest de Ganay, p. 392. — **In the English Museums :** *Some new acquisitions,* by Florence Ingersoll-Smouse, doctor of the University of Paris, p. 399. — **Actualities :** *Henry Bataille as an artist,* by Raymond Bouyer, p. 405. — *the Books : « the Painter Aged »,* by Émile Dacier, p. 406 ; — *Table of contents for the first volume of 1922,* p. 412.

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK


AU
LOUVRE
Paris

DEMOTTE

OBJETS D'ART

ÉDITIONS D'ART



PARIS

27, rue de Berri

NEW-YORK

8, East 57th Street

Collection de feu M. ALFRED SUSSMANN

OBJETS D'ART

ET DE BEL AMEUBLEMENT

DU XXIIIe SIÈCLE

ESTAMPES, AQUARELLES, DESSINS, GOUACHES, LIVRES ILLUSTRÉS

Tableaux et Pastels Anciens et Modernes

SCULPTURES DU XVIIIe SIÈCLE

en Marbre, Terre cuite, Plâtre, etc.

OBJETS DE VITRINE

Porcelaines Européennes et de la Chine — Porcelaines montées en bronze

BRONZES D'AMEUBLEMENT, PENDULES, CANDÉLABRES, CHENETS, ETC.

SIÈGES & MEUBLES en BOIS SCULPTÉ

Ameublement de Salon en tapisserie du XVIIIe siècle

MEUBLES D'ÉBÉNISTERIE ET EN BOIS SCULPTÉ

TAPISSERIES DE BEAUVAIS, BRUXELLES, AUBUSSON

TAPIS D'ORIENT, etc.

VENTE APRÈS DÉCÈS

GALERIE GEORGES PETIT, 8, Rue de Sèze

Les Jeudi 18 et Vendredi 19 Mai 1922, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me F. LAIR-DUBREUIL | Me HENRI BAUDOIN

EXPERTS POUR LES TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

M. MARIUS PAULME | M. GEORGES B.-LASQUIN

EXPERT POUR LES TABLEAU ET DESSINS MODERNES

M. ANDRÉ SCHŒLLER, *Directeur des Galeries Georges Petit*

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : *Le Mardi 16 Mai 1922, de 2 h. à 6 h.* | PUBLIQUE : *Le Mercredi 17 Mai 1922, de 2 h. à 6 h.*

Collection de M. T. P. THORNE

TABLEAUX ANCIENS

Par Bounieu, Mlle Gérard, Mlle Ledoux, J. Pillement, H. Robert, J.-A. Senave, H. Taraval, J. Ward, F. Wheatley, etc.

AQUARELLE — GOUACHES — PASTEL

Par Charlier, Dugourc, etc.

GRAVURES par DEBUCOURT

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

du XVIIIe siècle et autres

PORCELAINES DE SAXE — BISCUITS — SCULPTURES — PENDULES — BRONZES

SIEGES ET MEUBLES — TAPIS

Vente GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Les Lundi 22 et Mardi 23 Mai 1922, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me F. LAIR-DUBREUIL | Me HENRI BAUDOIN

EXPERTS

Pour les Tableaux : M. JULES FÉRAL | *Pour les Objets d'art :* MM. MANNHEIM | *Pour les Gravures :* M. LOYS DELTEIL

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : le Samedi 20 Mai 1922, de 2 h. à 6 h. | PUBLIQUE : le Dimanche 21 Mai 1922, de 2 h. à 6 h.

Collection de Mme la Marquise DE GANAY
Née RIDGWAY

TABLEAUX ANCIENS

Par G. Ter Borch, F. Boucher, J.-B. Chardin, J. Clouet, Corneille de Lyon, C. Coypel
J.-L. David, J.-S. Duplessis, Goya y Lucientes, J. Van Goyen, J.-B. Leprince, M. d'Hondecoeter
L.-G. Moreau, Sir H. Raeburn, Sir J. Reynolds, H. Robert
G. Romney, S. Van Ruysdaël, D. Teniers, W. Van de Velde, J. Weenix, etc...

Aquarelles, Dessins, Gouaches, Pastels

ANCIENS ET MODERNES

Par Rosalba Carriera, F.-H. Drouais, J.-H. Fragonard, J.-D. Ingres, E. Lami
M.-Q. de La Tour, Watteau, etc...

GRAVURES du XVIIIe siècle

OBJETS D'ART

ET DE BEL AMEUBLEMENT

Des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles

Bronzes italiens et français

Des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles

SIÈGES ET MEUBLES

Des Maîtres : B.V.R.B., Feurstin, G. Jacob, Leleu, Lemesle, Macret, R.V.L.C., Saunier

MOBILIER DE SALON EN TAPISSERIE

ET

TAPISSERIE
de la Manufacture Royale de Beauvais

D'après J.-B. LE PRINCE

Vente GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Les Lundi 8, Mardi 9 et Mercredi 10 Mai 1922, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS

M. JULES FÉRAL
7, rue Saint-Georges, 7

MM. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7

M. HENRI LEMAN
37, rue Laffitte, 37

M. MARIUS PAULME
10, rue Chauchat, 10

M. GEORGES B.-LASQUIN
11, rue de la Grange-Batelière, 11

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : *Le Samedi 6 Mai 1922, de 2 heures à 6 heures*
PUBLIQUE : *Le Dimanche 7 Mai 1922, de 2 heures à 6 heures*